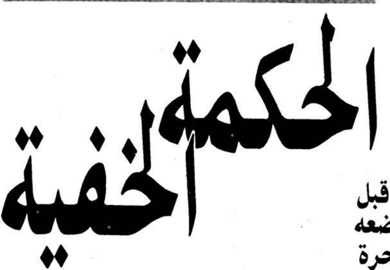


الحكمة الخفية

الدين قبل أن يخضعه السحرة لأهواء السياسة

الصادق النيهوم



■ ربع سور القرآن تقريباً، تبدأ بحروف هجائية منفصلة تسمى [المقطعات] مثل: عين سين قاف، حاء ميم، ألف لام راء. وهي حروف لا تعني شيئاً في ظاهر اللغة، مما أطلق خيال المفسرين للبحث عن معانيها السرية، في محاولات تراوحت بين اعادة توزيعها في تنبؤات ملفقة مثل [نصر حكيم قاطع له سر]، وبين اخضاعها لحساب الجمل، سعياً وراء تفسيرها بطريقة سحرية بحتة. وآخر ما جرى في هذا الشأن، تمثل في قيام أحد «الباحثين» بحشد الحروف في برنامج الكتروني، آملاً أن يقوده الكومبيوتر الى مفتاح هذه الشيفرة الالهية. ان الأمر ـ لسوء حظ السحرة ـ لا يحتاج أصلاً الى مفتاح.

فالحروف ليست ألغازاً، بل علامات مألوفة، في مذهب صوفي مألوف، يعرف باسم [القبّالة]. وهي كلمة عبرية ذات أصل آرامي مشتقة من [קבל] [ق ب ل] بمعنى [تقبل وارتضى وأخذ وأطاع]، ومنها [حال القبول] في لغة التصوف الاسلامي.

صفة هذا المذهب، أنه يرتكز على نظام تدريبي خاص، يعرف باسم [شجرة الحياة[1]]، أو أعمدة الحكمة السبعة. وهي خطوط معدة لكي تطابق جسم المريد في وضع التأمل، وتتكون من ثلاثة مثلثات رئيسية،

بالإضافة الى احدى عشرة دائرة مرقمة، تمثل المقامات الروحية التي يسعى المريد لبلوغها عبر مسالك محددة:

المثلث الأعلى، يشير بقمته إلى السماء، ويضم ثلاث دوائر، هي مقامات التاج والحكمة والاشراق. ويمثل الذات العليا التي تتجلى في وحدة الوجود.

المثلث الأوسط، يشير بقمته الى موقع القلب، ويضم ثلاث دوائر، هي مقامات الرحمة والعزم والتجلي. ويمثل النفس الذاتية التي انفصلت عن الكل، لكي تتجسد في الفرد.

المثلث السفلي، يشير بقمته الى الأرض، ويضم ثلاث دوائر، هي مقامات العقل والشعور والضمير. ويمثل [الشخصية] التي تتقمصها الروح لكي تتجلى فيها.

أما الدائرة الأخيرة، فانها تقع خارج نطاق المثلثات، لأنها لا تمثل مقاماً روحياً، بل تمثل كوكب الأرض، وتسمى [المملكة] ـ وأحياناً ـ [البوابة] باعتبارها مدخل الطريق إلى التجربة الصوفية.

الخطوط التي تربط بين المقامات، تسمى [المسالك]، وعددها اثنان وعشرون مسلكاً، أي بعدد حروف الأبجدية الكنعانية التي تم تحديدها في تشكيل ثابت، لارشاد المريد إلى المسار المطلوب:

فحرف الألف مثلاً، يربط الدائرة الأولى بالثانية. وحرف اللام يربط الدائرة الخامسة بالسادسة. وحرف الميم يربط الدائرة الخامسة بالثامنة. وجمع هذه الحروف في تشكيل واحد مثل [الف، لام، ميم]، يعني أن يبدأ المريد رحلة التأمل من مقام التاج إلى مقام الحكمة، ثم من مقام العزم إلى التجلي، ومنهما إلى مقام العقل، حيث يتوقف لكي يحلل نتائج رحلته، التي تتم عادة طبقاً لخطة معدة سلفاً، تحت إشراف معلم مؤهل.

والظاهر هنا، أن المقطعات القرآنية، موجهة لكي تطابق هذا التشكيل الكنعاني بالذات. فالأبجدية الكنعانية تفتقر الى حروف الغين والخاء والضاد والظاء والثاء والذال، مما يفسر غياب هذه الحروف عن المقطعات القرآنية أيضاً. أما بقية التشكيل، فانه يطابق مسالك القبّالة على المقاس:

فمثلاً: الف لام راء، تشكيل يرشد المريد الى العبور من مقام التاج الى مقام الحكمة. ومن مقام العزم الى التجلي. ومنهما إلى مقام الضمير. وهي رحلة تغطي شجرة الحياة من الدائرة رقم ١ الى الدائرة رقم ٩، في ثلاثة مسالك متوازية.

ومثلاً: ياء سين، تشكيل يبدأ من مقام الرحمة، وينطلق الى القلب في الدائرة السادسة، ومنه مباشرة الى

شجرة الحياة معدة لكي تطابق جسم المريد في وضع التأمل، وتضم عشر دوائر للمقامات التالية: (١) التاج (٢) الحكمة (٣) الاشراق (٤) الرحمة (٥) العزم (٦) التجلي أو القلب (٧) العقل (٨) الشعور (٩) الضمير (١٠) الأرض. أما الدائرة غير المرقمة، فهي مقام النفس التي يرمز لها بالتنفس.

الضمير. وهي رحلة تربط بين ثلاثة مقامات بحرفين.

ومثلاً: حاء ميم، تشكيل يسلك في خط مستقيم، من مقام الاشراق الى مقام العزم، ومنه مباشرة الى مقام العقل في الدائرة الثامنة. وهي رحلة مسارها على جانب الشجرة الأيسر، وتتكرر سبع مرات في ما يعرف باسم [الحواميم السبعة].

ومثلاً: طه [طاء هاء]، التي يزعم المفسرون انها أحد اسماء النبي عليه السلام، تشكيل يربط مقام الرحمة بمقام العزم في مسلك معترض، ويربط مقام الحكمة بالقلب في مسلك رأسي.

وبالطبع فان المريد لا يعبر هذه المسالك على هواه، بل يتقيد بنظام تدريبي خاص، يرشده الى المسار الصحيح خلال التجربة، بتمارين معدة سلفاً، تحت إشراف معلم مؤهل. ويلفت النظر في هذه التمارين انها بدنية بحتة، وليست صلوات، أو تلاوة لنصوص مقدسة، مما يشير الى أنها ظهرت قبل ظهور المؤسسات الفقهية في حضارات الشرق القديم:

فالتمرين الخاص بادراك العالم الحسي، أو [عبور البوابة]، كما تسميه القبّالة، يهدف الى تطوير قدرة المريد على التمييز بين «الاحساس بالواقع» وبين «ادراك الحقيقة». وهي مسألة عقلية معقدة، تعالجها مناهج التصوف بالصيام وقراءة الأوراد والنوم على المسامير وتعذيب الجسد لفترات طويلة جداً. أما القبالة، فانها تختار الخطاب البسيط التالي:

باب عبور البوابة

١ ـ معاناة الحس: اجلس في وضع مريح. اغمض عينيك وتنفس بهدوء. اشبك يديك الآن، بأي طريقة تختارها، وحاول أن تكتشف نقاط التماس، واحدة بعد الأخرى. لاحظ ما يجول في خاطرك، فلعلك تفكر في وضع المصلي، أو لعل تلامس اليدين يثير لديك احساساً بالابتهال. لا تهتم، ولا تشغل بالك بمثل هذه الأفكار، لأنها ليست ذات علاقة بالبوابة. حاول فقط أن تعيش تجربة التلامس بين يديك. فهذه التجربة وحدها هي بابك الحقيقي الى منطقة العبور.

٢ ـ معاناة النظر: استعد الآن للمرحلة الثانية، وافتح عينيك لكي تدخل تجربة النظر. تأمل أي صورة أو مشهد يقابلك، ولاحظ انك بمجرد أن تفكر في موضوع الصورة، أو تحس تجاهه بأية مشاعر، فانك تخرج من البوابة، وتصبح مجرد «متفرج». لا تهتم بما تراه عيناك، بل بقدرتها على الرؤية. تأمل هاتين النافذتين اللتين تعكسان عالماً بأكمله. انظر كيف تنظر.

٣ ـ معاناة السمع: تكلم بصوت مسموع، من دون ان تهتم بمعنى الكلمات نفسها. قل ما تشاء. اقرأ ما تشاء، من دون أن تشغل بالك بما تعنيه اللغة. انصت لصوتك فقط. اسمع نطق الكلمات مفرغة من كل معنى، كما تسمع لغة لا تفهمها. فهذه هي تجربة الدخول عبر البوابة. وكل شيء عدا صوت الكلمات وحدها سوف يقذف بك خارج [المملكة]، ويحيلك الى مجرد «مستمع» وحيد.

٤ ـ تذكر: انت لست موضع تجربة، ولست مجرد متفرج أو مستمع. تذكر انك [هو] ذلك الذي يحس وينظر ويسمع. تذكر انك انت [المصدر].

الحروف هي علامات مألوفة في مذهب صوفي يعرف بـ «القبّالة»

والواضح من لغة هذا التمرين، انه ليس صلاة أو ابتهالاً. ولا يضم تسابيح أو تلاوة لنصوص مقدسة. ولا يدعو الى أداء أية مناسك. ولا يتبنى مصطلحات الفقه، ولا يبشر أحداً بالجنة أو يهدده بالنار. ورغم أنه نص روحي له غاية تربوية محددة، فانه ليس نصاً فقهياً، يستند الى سلطة فوقية. ولا يخاطب الانسان لكي يقنعه بعظمة الرب، بل لكي يرشده إلى موقع المعجزة في الجسد الحي الذي يدعوه باسم [المملكة]، متعمداً أن يعمل من خلال المحسوس للوصول إلى المجرد. وهي علامات تشير بوضوح الى أن [القبّالة] لم تولد بمثابة مذهب صوفي، بل بمثابة منهج تربوي محرر من هيمنة الصوفية بالذات. وانها قد تكون النسخة العذراء لمفهوم الدين، قبل أن يخضعه السحرة لأهواء السياسة بعمليات الارهاب الفكري وغسيل المخ.

أما لماذا فشلت هذه الحركة التربوية فجأة؟ وكيف تحولت [القبّالة] الى مذهب سري مسخر لخدمة السحرة والمشعوذين؟ فذلك انجاز لا بد أن يضاف الى منجزات اليهود الذين استحلوا لأنفسهم حروف الأبجدية الكنعانية، وظهروا على مسرح الشرق الأوسط خلال الألف الأول قبل الميلاد، بمثابة الوريث غير الشرعي لحضارة الكنعانيين وأراضيهم معاً[٢].

اننا نعرف أحداث الغارة بالتفصيل، ونعرف أن اليهود تبنوا حروف الأبجدية الكنعانية بعددها ورسمها ونطقها، فيما ظهرت [القبّالة] مرتبطة بالتوراة تحت اسم [الحكمة الخفية] في قصة ملفقة مؤداها، أن الملائكة تلقوا أسرار هذه الحكمة من الرب شخصياً، ونقلوها إلى آدم بعد طرده من الجنة، حيث عاش الناس في ظلها ينعمون بالسلام والعدل جيلاً بعد جيل.

بمرور الزمن، نسي الناس أسرار القبّالة، وشاعت بينهم الحروب والمجاعات، مما دعا الرب إلى اعادة نشرها ضمن العهد الذي عقده مع النبي ابراهيم، وعلّمه بموجبه سر [الحكمة الخفية] ملخصاً في اسم [يهوه][٣]. وهو اسم ظهر فجأة في تاريخ اليهود، ويقال انه يحوي جميع أسرار القبالة، لأنه يتكون في صيغته العبرية من أربعة حروف، تربط مقام الرحمة بالقلب، ومقام الحكمة بالقلب، ثم مقام الحكمة بالرحمة، لكي تعود فتربط مقام

الحكمة بالقلب في دائرة ذات رموز سحرية خاصة.

من ابراهيم، انتقل سر [الحكمة الخفية] إلى ابنه اسحاق، ثم الى حفيده يعقوب، ومنه الى يوسف الذي مات مغترباً في مصر، واضطر الى أن يحمل السر معه الى القبر، مفضلاً أن يترك شعبه من دون حكمة، على أن يفشي سرها للمصريين. وبذلك كادت القبّالة أن تندثر، لولا أن ابراهيم كان قد سجلها في كتاب دعاه [سفر التكوين] وأخفاه في كهف.

هذه النسخة الأخيرة، احتفظ بها الرب في الخفاء، متعمداً أن لا يبديها، حتى يظهر الحكيم الأكبر - أو الامام الغائب - الذي يطلع على نبع المعرفة، ويدرك معنى الأسماء، وينكشف له كنز [الحكمة الخفية]. وقد طال الانتظار بضعة قرون، قبل أن يظهر الامام المطلوب. وهو النبي موسى الذي تعلم من أسرار السحر ما أتاح له أن يحيل النيل الى دم، ويغرق مصر في القمل والضفادع، ويفلق مياه البحر الأحمر بضربة من عكازه.

على يد موسى الذي يتكون اسمه من ثلاثة أحرف، تمثل الماء والنار والريح، أعيد عصر الوحي المباشر، وجاء الرب شخصياً لمقابلة هذا المعلم الذائع الصيت، في جلسة انتهت بمنحه كتابين مقدسين، أحدهما [علم الظاهر] ملخصاً في الوصايا العشر والثاني [علم الباطن] ملخصاً في القبّالة. وقد بادر موسى الى تسجيل هذين الكتابين، في صيغة واحدة خاصة، تصف التعاليم الظاهرة من جهة، وتصف الأسرار الخفية من جهة أخرى، بوسائل الرمز والتورية والشيفرة. وهي الصيغة المسجلة في الكتب الأربعة الأولى من التوراة:

فكلمة [في البدء] مثلاً، التي تفتتح سفر التكوين، لها معنيان. أحدهما ظاهري، وهو مفهوم الكلمة في اللغة. والثاني باطني لا يطلع عليه الا من يعرف شيفرة الأبجدية العبرية، ويعرف أن هذه الكلمة لها ترجمة محددة واحدة هي [براشيت] التي تتكون من ستة حروف، كل حرف منها له الرمز السري التالي:

الباء = الكون.
الراء = الشمس.
الألف = الثنائية.
الشين = الروح.
الياء = آدم.
التاء = حواء.

ومن مجموع هذه الرموز، تتحلل كلمة [في البدء] إلى الجملة السرية التالية: [من الكون انبثق ضوء الشمس الذي تجلت فيه الثنائية لكي تعبر عن الروح بخلق الذكر والأنثى]. وهي قراءة واحدة من بين عدة قراءات محتملة.

من هذه الصيغة اليهودية القائمة على الايمان بالسحر و«العلم السري»، نشأت جميع المذاهب الباطنية في المسيحية والاسلام على حد سواء. وظهر منهج التفسير الباطني، لكشف الحجاب عن [الحكمة الخفية] في الكتب المقدسة، مفترضاً ان الانجيل والقرآن - مثل التوراة - لها صيغة سرية خاصة، يمكن الكشف عنها بأعمال الشعوذة والسحر.

ورغم أن أهل السنة، هم الذين افتتحوا مسيرة هذه [القبّالة] الاسلامية، منذ عصر الشيخ ابن عربي على الأقل، فان الشيعة ما لبثوا أن اظهروا تفوقاً ملحوظاً في تطويرها إلى مذهب حلولي متطرف، على يد معلمين متخصصين من مقام السهروردي، فيما تكفل رواة الحديث بتوفير النصوص الشرعية المطلوبة، لاعتماد القبالة رسمياً، منها حديث [الخرقة](٤). وهي جبة مرقعة - مثل جبة الصوفي الدرويش - يزعم الرواة أن الرسول أحضرها من السماء في ليلة المعراج، وأعطاها لعلي بن ابي طالب، بمثابة رمز [للولاية]، ثم [أن عليا ألبسها ابنه الحسن من بعده، ولبسها بعده الحسين، ثم ذرية الحسين الواحد بعد الآخر، حتى انتهت إلى المهدي المنتظر، وما تزال عنده حتى الآن..].

وكلمة [الولاية] هي الترجمة الاسلامية لمصطلح [القديس] عند النصارى، ومصطلح [المسيح الغائب] عند اليهود، وتعني [صاحب السر الالهي القادم على تغيير سنن الطبيعة]، أي صاحب الحكمة الخفية التي دعاها التصوف الاسلامي باسم [مبدأ العرفان].

ان الاسلام الذي بدأ بمثابة رسالة لتحرير الدين من هيمنة السحر والكهنوت، يتحول على يد الصوفيين إلى رسالة مسخّرة لخدمة مذهب يهودي متطرف، قائم على الإيمان بالعلم السري، وتعدد مراتب المعاني في الكتب المقدسة. وهي كارثة، اضطر الصوفيون إلى تنفيذها متنكرين في جلابيب الدراويش، بسبب المعارضة الصريحة والعلنية التي يبديها القرآن لنظرية القبّالة اليهودية بالذات.

فالملاحظ أن القرآن اعتمد نص التوراة، باعتبارها [كتاب الله](٥)، ولخص معظم الرواية اليهودية عن تاريخ العبرانيين منذ عصر ابراهيم، مشيراً الى نظرية [الحكمة الخفية] التي منحت لهذا النبي وأهل بيته معاً، في آيات منها قوله في سورة النساء: «.. فقد آتينا آل ابراهيم الكتاب والحكمة..» (الآية ٥٤). وفي سورة البقرة بشأن داود: «.. وقتل داود جالوت، وآتاه الله الملك والحكمة وعلمه مما يشاء..» (الآية ٢٥١). وفي سورة ص: «..

١ . إسم [شجرة الحياة]، مستمد من قول سليمان في كتاب الأمثال: [طوبى للانسان الذي يجد الحكمة، وللرجل الذي ينال الفهم. هي أثمن من اللآلىء، وكل جواهرك لا تساويها. طرقها طرق نعم، وكل مسالكها سلام. هي شجرة الحياة..] الاصحاح الثالث. ان رسم [شجرة الحياة] قد ظهر في نقش فرعوني منذ الألف الثاني قبل الميلاد، كما ظهر اسم [شجرة الحياة] للدلالة على الشجرة التي تقتات منها الآلهة المصرية التي تنال الخلود. أما اسم [أعمدة الحكمة السبعة]، فمستمد من قوله في الاصحاح التاسع: [الحكمة بنت بيتها. نحتت أعمدتها السبعة..]. والمعروف أن كتاب الأمثال، كتاب تعليمي موجه للصبيان، ولعله يضم النسخة الكنعانية المبكرة للقبالة.

٢ . بشأن غارة اليهود على تراث الكنعانيين، راجع الأعمال الهامة والمثيرة التي قدمها جورجي كنعان في هذا الموضوع، ومنها كتابه [تاريخ الله]. ان التجاهل الذي يلقاه هذا الباحث من منظمات الثقافة العربية قد دعاه إلى أن يقول: [سأعتبر أي كتاب من مؤلفاتي، قد كوفىء بسخاء اذا ما استرعى انتباه فضلاء الناس إلى موضوع مهم ومهمل بشكل يثير الدهشة والاستغراب] تاريخ الله ٢٤٦.

وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب» (الآية ٢٠). وفي سورة المائدة، بشأن السيد المسيح: «.. واذ علمتك الكتاب والحكمة والتوراة والانجيل..» (الآية ١١٠).

والملاحظ أيضاً، ان [الحكمة] التي يعنيها القرآن تشبه [الحكمة الخفية] التي ترتبط في القبالة بالقدرة على تغيير سنن الطبيعة، فالنبي ابراهيم أُلقي في النار من دون أن يحترق. وموسى أحال عصاه إلى ثعبان. وداود تطيعه الطيور. وسليمان يتحكم في الريح ويسخر ملوك الجن في خدمته. والسيد المسيح يحيي الموتى ويبرىء الأعمى والكسيح والأصم.

لكن الفرق الحاسم بين مفهوم [الحكمة] في القرآن، وبين نظرية الحكمة الخفية عند اليهود، أن القرآن لا يعتبرها علماً سرياً، ولا يستعمل كلمة [خفية]، ولا يقرن الحكمة بالسحر، ولا يدخر وسعاً في تقريع اليهود على هذه المزاعم بالذات، مشيراً إلى أن القبالة اليهودية نسخة منقولة عن الكهنة البابليين، في قوله: «.. يعلمون الناس السحر، وما أنزل على الملكين ببابل، هاروت وماروت..» (سورة البقرة، الآية ١٠٢). وكلمة [ماروت] مصطلح كلداني مشتق من [ܡܪܘܬܐ] [م ر و ت ا] بمعنى سيادة، ولعله يعني كلمة [الأسياد] التي تتردد حالياً في قاموس المشعوذين، باعتبارهم نوعاً من ملوك الجن. فالقبالة اليهودية ـ في نظر القرآن ـ ليست علماً ظاهراً أو سرياً، وليست فكرة يهودية أصلاً، بل مجرد شعوذة منقولة عن بابل، تقوم أساساً على الإيمان بقوة السحر، الذي يعتبره القرآن خدعة بصرية بحتة في نصوص منها قوله عن سحرة فرعون في سورة الاعراف: «.. فلما ألقوا سحروا أعين الناس..» (الآية ١١٦). وفي سورة طه: «.. فاذا حبالهم وعصيهم، يخيل اليه من سحرهم، أنها تسعى» (الآية ٦٦). وبعد ذلك في سورة طه أيضاً: «.. انما صنعوا كيد ساحر، ولا يفلح الساحر حيث أتى..» (الآية ٦٩). والكيد في اللغة هو الحيلة القائمة على الشطارة وخفة اليد وخداع البصر.

ان [الحكمة] التي يعنيها القرآن، ليست علماً سرياً، كما يزعم اليهود والصوفيون، بل منهج تربوي قائم على [ادراك الأحكام]، أي معرفة الشرع بما يضمن اقرار الحق. وهو منهج للتوعية الجماعية، يتلقاه الناس علناً، على يد معلمين ووعاظ ومصلحين وأنبياء، صفتهم الأولى ـ والأساسية ـ أنهم ضد الشقاء الانساني في جميع صوره، وضد الخرافة والجهل والسحر وتغييب وعي المواطن، بما يشغله عن حقه في السلام والعدل. ومن دون الاقرار بهذا المفهوم السياسي المحدد لكلمة (حكمة)، يصبح الدين نفسه مجرد نوع من السحر.

اننا لا نملك كل التفاصيل، لكن الظاهر أن المقطعات القرآنية، تشير إلى نسخة خاصة من القبالة، تختلف عن القبالة اليهودية في مضمونها السحري. وقد تختلف عنها في عدد مقاماتها وشكلها أيضاً. ولعلها هي النسخة الأصلية التي أغار عليها اليهود خلال الألف الأول قبل الميلاد، ونسبت الى سليمان الحكيم في كتاب الأمثال.

صفة هذه القبالة الضائعة، انها ليست مذهباً صوفياً، بل منهج محرر من هيمنة الصوفية بالذات، يتوجه لتنمية وعي المواطن بتدريبه على اكتشاف قدراته العقلية، وتحريضه على استثمار هذه القدرات، في تحرير نفسه ـ وعالمه ـ من قيود الخرافة والخوف والجهل. وهو هدف لخصه القرآن بقوله: «ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيراً كثيراً» (سورة البقرة الآية ٢٦٩).

أما من حيث الشكل، فالملاحظ أن المقطعات القرآنية، ناقصة بمقدار ثمانية حروف، لكي تستكمل الربط بين جميع مسالك القبّالة، كما نعرفها في النسخة اليهودية. والحروف الناقصة هي:

١ ـ حرف الباء بين التاج والاشراق (١ ـ ٣).
٢ ـ حرف الجيم بين التاج والقلب (١ ـ ٦).
٣ ـ حرف الدال بين الحكمة والاشراق (٢ ـ ٣).
٤ ـ حرف الواو بين الحكمة والرحمة (٢ ـ ٤).
٥ ـ حرف الزين بين الاشراق والقلب (٣ ـ ٦).
٦ ـ حرف الشين بين العقل والبوابة (٨ ـ ١٠).
٧ ـ حرف التاء بين الضمير والبوابة (٩ ـ ١٠).
٨ ـ حرف الفاء بين المشاعر والعقل (٧ ـ ٨).

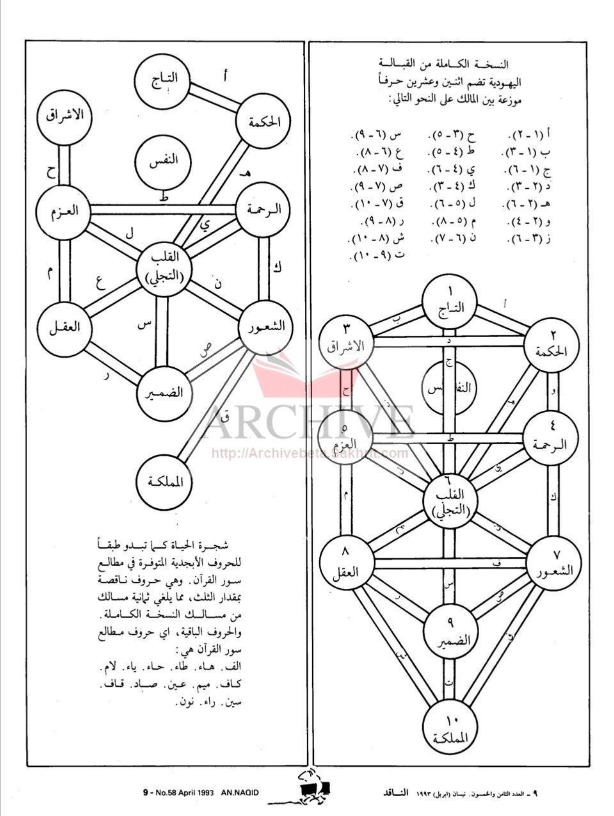
والتفسير البديهي لهذا النقص أن الحروف اختلطت على كتبة القرآن بسبب غياب النقاط التي تميز بين الياء مثلاً وبين الباء والتاء والنون، أو بين الحاء والجيم، والراء والزين، والفاء والقاف، والسين والشين. لكن ذلك لا يعني استبعاد بقية التفسيرات المحتملة، ومنها أن الحروف سقطت من سور أخرى، أو ان نسخة القبّالة التي يشير اليها القرآن، تختلف عن النسخة الحالية في عدد مقاماتها ومسالكها معاً، أو أن المصادر المبكرة، تعمدت أن تهمل هذا الموضوع لأسباب خاصة.

جميع الاحتمالات واردة، وقابلة للنقاش، ما عدا احتمال واحد فقط؛ ذلك أن يقال ان الله يخاطب مخلوقاته بالألغاز، وأن المقطعات القرآنية، شيفرة تحتاج الى مفتاح. فهذا قول لا يستقيم مع تسمية القرآن [بالكتاب المبين]، أي الكتاب الذي لا رموز فيه ولا أسرار، ثم ان الألغاز بالذات، لغة لا يتكلمها الله، بل يتكلمها ساحر صعلوك، يريد أن يفتح منجماً بكلمة، ويقرأ الغيب في كف الشيطان. □

٣ ـ النبي ابراهيم لم يعرف الرب باسم [يهوه] العبري، بل باسم [ايل] الكنعاني. وهي حقيقة يثبتها لقب ابراهيم (بالخليل) أي [خل ايل] بمعنى حبيب الله. أما قول القبالة، ان ابراهيم استلم الحكمة الخفية، ملخصة في اسم [يهوه]، فهو تلفيق مهمته أن يطمس الأصل الكنعاني للقبالة.

٤ ـ جاء في حديث الخرقة عن النبي انه قال: [عندما أصعدت ليلة المعراج إلى السماء ودخلت الجنة، رأيت في وسطها قصراً مبنياً بحجارة من الزمرد، ففتح لي جبريل الباب، فدخلت. وشاهدت في الداخل بيتاً مبنياً بحبات اللؤلؤ. فإذا في وسطه صندوق مصنوع من نور، ومقفل بقفل من نور. فقلت يا جبريل ما شأن هذا الصندوق؟ وماذا في داخله؟ فقال جبريل: يا حبيب الله، إن فيه سر الله الذي لا يظهره إلا للذي يحبه..]. وكلمة سر الله، ترجمة صريحة لكلمة الحكمة الخفية التي لا يبديها [يهوه] حتى يظهر امام الغائب. أما السر نفسه فقد تمثل في [الفقر والمرقعة]، أي البؤس ولبس الجلابيب المرقعة، باعتبار أن المؤمن الصالح هو الصوفي الدرويش الذي يحبه الله لمجرد انه جائع وعريان!!

٥ ـ كلمة [كتاب الله] مثل كلمة [بيت الله]، مصطلح يتوقف فهمه على ادراك العلاقة المعقدة بين المضاف والمضاف إليه.



النسخة الكاملة من القبالة اليهودية تضم اثنين وعشرين حرفاً موزعة بين المالك على النحو التالي:

أ (١ - ٢). ب (١ - ٣). ج (١ - ٦). د (٢ - ٣). هـ (٢ - ٦). و (٢ - ٤). ز (٣ - ٦).
ح (٣ - ٥). ط (٤ - ٥). ي (٤ - ٦). ك (٤ - ٣). ل (٥ - ٦). م (٥ - ٨). ن (٦ - ٧).
س (٦ - ٩). ع (٦ - ٨). ف (٧ - ٨). ص (٧ - ٩). ق (٧ - ١٠). ر (٨ - ٩). ش (٨ - ١٠). ت (٩ - ١٠).

شجرة الحياة كما تبدو طبقاً للحروف الأبجدية المتوفرة في مطالع سور القرآن. وهي حروف ناقصة بمقدار الثلث، مما يلغي ثمانية مسالك من مسالك النسخة الكاملة. والحروف الباقية، اي حروف مطالع سور القرآن هي:
الف. هاء. طاء. حاء. ياء. لام. كاف. ميم. عين. صاد. قاف. سين. راء. نون.

فكرة فاشستية ارهابية، تماماً

أنسي الحاج

دفء الام بل رَفْض التكوّن من اجتماع الابوين.

* * *

أنتَ لا تُحب الحبّ الجارف إلاّ مَنْ لا يحاول أن يبرهن لكَ أن الحقّ معه.

لذلك أكبر حبّ في حياة الرجل كان ويبقى وسوف يبقى دائماً لامرأة لا تُجادله.

* * *

المُشارعة، أي استعمال الحق بالحرية، ثقيلة لأنها نشاز في العالم الوحيد المحتمل، والمُلذ للجانبين: عالم السادة والعبيد.

* * *

- هي المساواة بين الجنسين ما يدمّر العلاقة لأنها تمحو المسافة.

- أعرفُ مساواةً تُلغي القرب المخيف وتقيم المسافة المشوّقة.

- وأيّة مساواة كاذبة هي هذه؟

- مساواة تزيل الكلفة «القانونية» وترفع كلفة التوازن في الاغراء والتنافس في التجاذب. ترفع كلفة الشكل محل كلفة الجوهر... والحب، والرغبة، والشوق، وكل هذا، شكل أولاً، وثانياً، وثالثاً، على «شكل» من الجوهر...

* * *

ما ساءها أنه خانها بل انه أخبرها قصّة ذلك.

أحبّتْ فيه راحتها. ولما صارحها، مستغفراً،

اللامبالاة الجالبة للحظ

■ الطيبة تَغْفر؟ كذلك حساب المصلحة. الحقد عاطفة كبار المحبين، لا «كبار»، بل عاطفة المحب كثيراً المصدوم فجأةً في سذاجته.

المحبّ كثيراً لغيره أم لذاته؟ الفارق لا يُغيّر.

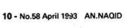
* * *

يعفو عنك، أيضاً، من نَوَى بكَ استعمالاً أنفع له من الثأر.

* * *

في كل مرّة أعود إلى البيت أشعر أنهم، في الخارج، استدرجوني إلى فخ.

معنى ذلك، ربما، أنه كان عليّ لا رفض مغادرة



خرّب سياج راحتها. وكرهته ظانةً أنها غاضبة من خديعته، وهي إنما تضايقت من المعرفة لا من الفعل.

حتى النهاية نظل نحسب أننا نُحبّ. ولكنه ليس حتى حبّاً للذات. انه العشق المسكين لصورة الذات تعكسها لنا مرآة لم نعرف بعد (وهل نعرف؟) اذا كان سرّها اللامبالاة أم الشفقة.

* * *

أيّة دهشة تتملّك المرأة عندما تقرأ ما يكتبه الرجل عن الحبّ! ولعلّها أكثر منه تقديراً لنعمة الفرق الطبيعي (والمصنوع) بينهما، لنعمة الجهل الذي يحمله على تعشّقها بهذه الشاعرية المجنّحة.

أظنّها أحياناً تقول في سرّها: «ما أغباه!». ولعلّها تشعر بأن ما يتخيّله عنها لا ينطبق عليها، فهو في معظمه وَهْم يُحمِّلها أكثر مما تريد، ولو أنه، بداءة، يُثلج صدرها.

ونحن نعرف، وهي بالطبع أعرف، أنها لا ترى ذاتها الا في القليل مما يهذي به، مع أنها تستحق أكثر منه وأخطر، ولكن في غير اتجاه.

سوء الفهم «الإيجابي»، مرّة أخرى.

أما سوء فهم المرأة للرجل فقلّما يكون إيجابياً.

سوء فهم الرجل للمرأة ولّد حضارة جمال ضخمة. سوء فهم المرأة للرجل لم يولّد لها في الغالب سوى المأساة والفراغ.

وهكذا نراه «يَرْبح» عليها ظالماً ومظلوماً.

* * *

تستطيع أن تقهر كل أنواع الغباوة، إلاّ بساطة حسناء غبيّة. هنا تختلط الغباوة بالجمال الى حدّ يختلط معه عليك الأمر: هل الغباوة شرط للجمال أم أن جمال الغبيّة لا يُختَرَق، مسلّح ضد كل غزواتك العقلية؟

بالكاد في هذا الكلام مسحةُ سخرية. الغباوة الأنثوية مُغذّية للرغبة، حافزة لشياطين الخيال. أليست هي أخت البراءة؟ بل ربما البراءة نفسها، ناقصة شفافيتها؟ وليس أشدّ من البراءة اغواءً للشيطان.

لا تستطيع قَهْر غباوة جمال حسناء غبيّة، لأن هذه الغباوة تحميها من ذاتها قبل أن تحميها منك، وتمنحها ذلك الوحي اللطيف والصلب معاً الذي نظنه بشاعريتنا الساذجة فائق الادراك، وما هو سوى مظهر من الطفولة المتأخرة بقي على نضارته فوق معالم الأنوثة.

* * *

هذه العبارة لنيتشه: «مع الموسيقى ينطلق الناس على سجيّتهم لأنهم يتصورون أنه ليس في امكان أحد أن يراهم على حقيقتهم «تحت» موسيقاهم».

* * *

كلما استسلم أحد لنزعات الخير فيه ساحباً سدود التصفّح والعدوانية والانانية، عوقب بتحويله مطيّةً أو ضحيّة.

لعل الغرب تفوّق لا لأنه يملك القوة ولا لأنه «يملك» العقل بل لأن ما نقذفه نحن إلى الخارج نحبسه هو في داخل الكهف النفسيّ المغلَق، حيث العواطف والمشاعر تنصهر وتقوى وتتعمق وتتجوهر.

الجمال الرائع ليس التعبير الفوري عن العاطفة الجيّاشة بل هو ثمرة الكبت.

* * *

لستَ ترثي ميتاً بل أنتَ تُرقّص فوق جثته كلماتك غوىً.

المعجب بنفسه لا يحب شيئاً ولا أحداً الا ما كان وسيلة لاظهار براعته.

لستَ حزيناً بل هي مناسبة تنتهزها لعرض هذا الجانب من «بروفيل» كلماتك أو ذاك، وعينك على «المستمعين» (ولو قرأوا) حتى يهتفوا لك «آه!».

منذ مئات السنين وأنتَ تقتات من الجثث طمعاً بمزيد من «الوصول».

عمّن أتكلّم؟

لا حصر لهم. وكلهم «كبار»، يلبسون الحِداد

هل الغباوة شرط للجمال ام أن جمال الغبية لا يُخترق؟



على البشريّة وُما في ذواتهم غير دوام الاحتفال بالذات ومجدها.

وبينهم أكثر من «مصلوب» على قضيّة، يحمل مَسْكنته، تحت احتقاره العميق للآخرين، ويشحد عليها.

وهؤلاء البارعون المشهورون بأحزانهم، لا أعرف واحداً منهم استطاع أن يُحِبّ.

* * *

يقول الناقد بتفخيم عن المؤلف: «منذ نصف قرن وهو يواصل الجهاد على هذا الطريق، منتجاً من معاناته حتى الآن أكثر من خمسة عشر عملاً» الخ...

عدد السنين كدلالة على الأهميّة. الطعن في السنّ وقد أظهر كموهبة أو كعبقرية.

العكس طبعاً أصحّ. كلّما مضينا في العمر ونحن «نواصل الكفاح» على «الطريق نفسه» مواظبين على «الانتاج» أثبت ذلك أكثر فأكثر عجزنا عن تغيير شيء في ذلك الشيء الذي نكافحه.

الأقدمية في التأليف دليل اتهام لا دليل استحقاق.

* * *

لا تربح (مالاً، حباً...) إلا لامبالياً. ليست الإرادة الواعية، الكادّة، هي التي توصل، بل الحظ. والحظ لا يُطارَد بل يحلّ كالنعمة.

في كل مرة أعود الى البيت اشعر أنهم في الخارج استدرجوني الى فخ

لامبالاة الحياد، لا القرف أو العجز عن الشعور. ومثلما أن الحياد أفضل الظروف المناخية لاستقبال الالهام، كذلك فإن اللامبالاة هي أفضل موقف قد يُغري الحظّ بالمجيء.

ولكن هل تستطيع أن «تصير» لامبالياً؟ إذا تعمّدتَ ذلك هَرَبَ الحظ. فاللامبالاة الجالبة للحظ هي أيضاً نوع من أنواع الموهبة المخلوقة.

وهكذا نرجع دائماً إلى تلك المناطق المجهولة، الحاكمة بما لا ندريه، وحيث لا تعود كلمات مثل الارادة، العقل، التصميم... تبدو أكثر من تضليل ذاتي.

* * *

أن تكون مستعداً لتلقي النعمة دون أن تعرف...

* * *

رأيت عبارة «الأميرة دموع» مكتوبة بخط عريض على مؤخرة شاحنة ضخمة كانت تجتاز طلعة القنطاري في بيروت وسط ازدحام مُشاة وسيارات، وهالني أن أحداً لم يتوقف أمامها ولا أشار إليها باصبعه ولا ألقى عليها نظرة.

ربّما هكذا أفضل. بقيتْ لي وحدي.

انحنى قلبي أمام هذا العنوان البديع الذي أجمل ما فيه، بَعْد جماله، أنه عنوان حُرّ بلا كتاب.

* * *

يظلّ يسألني:

ـ لماذا تعيش في الليل؟

أيّ ليل؟ أليس النهار أيضاً ليلاً مصبوغاً بدهان الشمس؟

والليل الأسود أرحم لأنه مهجور. وهكذا يُمسي أشبه بالأرض يوم كانت لي وحدي!

* * *

كلام الزعماء يشبه حكايات الجدّات للأطفال قبل أن يناموا. مع فرق.





اسمع هذا: «فلنبن وطناً اميركياً للقرن الحادي والعشرين يكون فيه مكان للجميع ولا يُترك فيه أي شخص معزولاً (...) علينا في هذا العالم وفي عالم الغد ان نتقدم معاً وإلا فإننا لن نتقدم أبداً. وأطلبُ منكم يا مواطني الأعزّاء هذا المساء ان تتجاوزوا القوى التي تفرّقنا».

مع فرق: الجدة لا تروي حكايتها الزرقاء مدفوعة بنشوة سلطة أو ثروة وانما عن حنان وشفقة. بينما الزعيم (وهو هنا رئيس اميركا الجديد) يفور بزَبَد سعادته بنفسه، وما أسهل النَسْج «الإنساني» حينذاك.

* * *

ما حاجتي الى القول عندما يكون سواي خير القائلين؟

وإلى الكتابة عندما يكون أفضل ما أعبّر عنه، أمام الاشراقات، هو التجاوب؟

حين أقرأ بودلير، رمبو، لوتريامون، حين أقرأ دو ساد، حين اسمع صوت فيروز لمّا كان الحسناء المنوّمة في الغابة، حين أسمع موزار، بيتهوفن، حين أتغلغل في الجو الدادائي السوريالي واستحم في طهارة فوضاه، ما الذي احتاج قوله وكتابته بعد ذلك؟

أعرفُ أن هذا التفكير هرطقة على مبدأ الحضارة. فهذه تحتاج إلى التقدم المستمر كما يحتاج البحر إلى حركة أمواجه الدائمة.

لكني أعتقد أن البحر يتمنى لو تتوقف أمواجه قليلاً، في اجازة، حتى تستطيع الأرض والسماء تأمّل جماله في هدوء، وحَقّ قدْر جماله.

هل صحيح أن البشرية استهلكت روائع الأدب والفن وكشوف الفكر؟ هل قرأت وسمعت وشاهدت وعاشت كل ما يُستحق؟ هل أعطت «الأشياء» (المؤلفات، التأملات، الأكوان الخ...) حقّها من المعايشة قبل أن تُردد أصداءها وهي تحْسَب أنها تتجاوزها أو تلغيها؟

رأيت عبارة «الأميرة دموع» وانحنى قلبي

كلام ضد المنطق، لا ريب. وأتابعه بمزيد من الجنون: حبّذا لو يحصل توقف تام عن الانتاج لفترة انتقالية، فيقرأ الجميع ويسمعوا ويشاهدوا و«يصمتوا» أمام ما سبقهم منذ فجر التاريخ. ولو ظُلم بعض الموهوبين. أليس في الاستمتاع تعويض عن الامتاع، أحياناً، خصوصاً متى كان «الامتاع» مشكوكاً فيه؟

والخلاّق الأكبر من القامات المألوفة، والذي هو صوت لا صدى، لن يستطيع الامتثال لرغبتنا الهوجاء، على كل حال، ولو أراد. واختراقه لها هو على الرحب والسعة، لأنه سيكون من نوع الأقدار التي لا تُقْمَع.

وأمّا الآخرون فلمَ يتعذبون؟ الكي يُعيد كل واحد قول ما قيل، وغالباً أردأ؟ أم للتعبير عن «المعاني الجديدة»؟

صحيح، مع كلّ طفل يولد العالم جديداً والمعاني جديدة. ولكنْ ليت «الأطفال»، بمعجزة ما، يؤجّلون التعبير «الفني» عن «المعاني الجديدة» إلى ما بعد «التعزيل». تعزيل المكان من الضجيج.

مَسْح الطاولة قبل استئناف الجلوس.

السكوت قبل الكلام.

زيارة الموجودين، معلومين ومجهولين، قبل الاضافة اليهم.

فكرة فاشستية ارهابية، تماماً.

ومَنْ كان منكم بلا آخره فليمتنع عن التعليق. □



القص الشيطاني: حرب على الرواية

«آيات شيطانية» وترويض الكلمات بالدم

وضاح شرارة

■ يُروى أن مرشد الثورة الإسلامية الإيرانية الأول كان في سريره وفي حجرته مساء يوم بارد ومطير لما أضاء ابنه، السيد أحمد خميني، شاشة التلفزيون. فرأى المرشد الصور التي تصف حصار الجموع الباكستانية المركز الثقافي الأميركي في كراتشي، وسعيها في حرقه، فردت الشرطة المتظاهرين، وأطلقت النار، فسقط من المتظاهرين سبعة. كان هذا في اليوم الثاني عشر من شباط/ فبراير ١٩٨٩. أما السبب في تظاهر مسلمي إسلاماباد ولاهور وفايزآباد وروالبندي وغمورجانوالا وكراتشي، من أنصار «الجمعية الإسلامية» (صاحبها أبو الأعلى المودودي)، فطبع رواية موسومة بوسم «آيات شيطانية»، كتبها بالانكليزية مسلم هندي وبريطاني يسمى سلمان رشدي. وتناقل المهاجرون الهنود والباكستانيون والبنغاليون، وهم كثيرون في «ولاية» لندن، على ما يسمي رشدي العاصمة الانكليزية، تناقلوا خبر الرواية، وما تصرِّح به من هزء بالمحرمات والمقدسات، فانتهى الخبر إلى أهلهم في دار الإسلام. فتظاهر أهلهم، وكان ما كان من سقوط قتلى. فأذاع روح الله خميني في اليوم الرابع عشر من شباط فتوى تهدر دم المسلم الهندي والبريطاني، صاحب الرواية، وتعد قاتله بجائزة سنية تصرف من بيت مال المسلمين (الإيراني). فآذن إعلان الفتوى، وهي من شقين الأول فقهي أو إيماني والآخر مالي، بتعقب سلمان رشدي وهربه، وبفتور العلاقات السياسية بين الجمهورية الإيرانية، الخارجة لتوها من حربها والعراق، وبين دول المجموعة الأوروبية. وبعد أربعة أشهر إلا عشرة أيام قضى مرشد الثورة الأول، وترك لخليفته على ولاية الفقيه، السيد علي خامنئي، وعلى رئاسة الدولة، السيد هاشمي رفسنجاني، ذيول فتواه هذه، وهي تكاد تكون صنيعه السياسي الأخير.

لم يكن على صاحب الفتوى، ولا على أنصاره ومن انتصرت الفتوى لهم ولإيمانهم وانتصفت، أن يقرأ رواية رشدي أو حكاياته. ولا يسأل الفقيه، القاضي في الحرام والحلال وفي اتباع الشرع أو تركه وفتنة المؤمنين، إذا قرأ ما يقضي فيه بقضائه ويفتي فيه برأي. فهذا، أي سؤاله، على قياس السؤال عن شهوده الزنى أو السرقة أو الإرش والجرح أو قبض الربا، إلخ. وهذه أمور لا يسأل القاضي عن شهوده إياها، فما حال المفتي، وهو لا يجلس للقضاء، ولا يسمع الشهود ولا يتثبَّت من عدلهم... بل هو يرى رأيه في مسألة قد تُعرض عليه افتراضاً وليست من الحوادث الواقعة في شيء: أرأيت إن أعتقت عبدي ولم يعلم بعتقي إياه، وكنت عنه غائباً أو حاضراً إذا شهدت الشهود على عتقه، فزنى، أيقام عليه حدّ الحر أم حدّ العبد؟ سأل سحنونُ بن سعيد التنوخي صاحب مالك بن أنس عبد الرحمن بن القاسم العتقي، فأجاب العتقي برأي مالك: قال مالك: يقام عليه حد الحر ولا يلتفت في ذلك إلى معرفة العبد. وهذه حال فتوى الولي الفقيه: أرأيت إن روى راوية خبراً فكذب فيه على الله ورسوله وملائكته وأصحاب الرسول فزعم أن الآية الواحدة والعشرين من سورة (النجم) ليست «ألكم الذَّكَرَ وله الأنثى» بل هي: (تلك الغرانيق العلى) وتتبعها: (ان شفاعتهن ترتضى) يريد بالغرانيق آلهة قريش التي سماها التنزيل في الآية التاسعة عشرة وفي الآية العشرين اللات والعزّى ومَناة «الثالثة الأخرى»، هذا الراوية ما حكمه؟ وقد يذكر السائل، إذا قيِّض له الوقت وأمهل بخلاف وقت الفتوى المقتضب، أن محمد بن اسحاق (صاحب «سيرة ابن هشام»، وهو في «ضعفاء» البخاري ومتروكيه من المحدثين، وصاحب أول سيرة مدونة من السير النبوية) روى عن يزيد بن زياد المدني عن

محمد بن كعب القرظي، قال: لما رأى رسول الله (صلعم) تَوَلِّي قومه عنه، وشق عليه ما يرى من مباعدتهم ما جاءهم به من الله، تمنّى في نفسه أن يأتيه من الله ما يقارب بينه وبين قومه، وكان يسره مع حبه قومه وحرصه عليهم أن يُلَيِّن له بعض ما قد غلظ عليه من أمرهم حتى حدَّث بذلك نفسه وتمنّاه وأحبه، فأنزل الله عز وجل «والنجم إذا هوى* ما ضلّ صاحبكم وما غوى* وما ينطق عن الهوى». فلما انتهى إلى قوله «أفرأيتم اللات والعزى* ومناة الثالثة الأخرى» ألقى الشيطان على لسانه، لِما كان يحدث به نفسه، ويتمنى أن يأتي به قومه: (تلك الغرانيق العلى، وأن شفاعتهن ترتضى)؛ فلما سمعت ذلك قريش فرحوا وسرهم، وأعجبهم ما ذكر به آلهتهم، فأصاخوا له، والمؤمنون مصدقون نبيهم فيما جاءهم به عن ربهم ولا يتهمونه على خطأ ولا وهم ولا زلل، فلما انتهى إلى السجدة منها وختم السورة، سجد فيها، فسجد المسلمون بسجود نبيهم، تصديقاً لما جاء به، واتباعاً لأمره، وسجد من في المسجد من المشركين وغيرهم لِما سمعوا من ذكر آلهتهم (. . .) وبلغت السجدة من بأرض الحبشة من أصحاب رسول الله (صلعم)، وقيل أسلمت قريش، فنهض منهم رجال، وتخلف آخرون؛ وأتى جبريل رسول الله (صلعم) فقال: يامحمد! ماذا صنعت؟ لقد تلوت على الناس ما لم آتك به عن الله عز وجل وقلت ما لم يقل لك! فحزن رسول الله (صلعم) عند ذلك حزناً شديداً، وخاف من الله خوفاً كثيراً، فأنزل الله (. . .) أنه لم يك قبله نبي ولا رسول تمنى كما تمنّى، ولا أحب كما أحب، إلا والشيطان قد ألقى في أمنيته كما ألقى على لسانه (صلعم)، فنسخ الله ما ألقى الشيطان (. . .) على لسانه من ذكر آلهتهم أنها الغرانيق العلى وأن شفاعتهن ترتضى (. . .) وكان ذانك الحرفان اللذان ألقى الشيطان على لسان رسول الله (صلعم) قد وقعا في فم كل مشرك فازدادوا شراً إلى ما كانوا عليه وشدة على من أسلم. . . (عن الطبري: تاريخ الأمم والملوك، الجزء الثاني، ذكر الخبر عما كان من أمر النبي ـ صلعم ـ عند ابتداء الله تعالى ذكره إياه. . . ص ٢٢٦/٢٢٧ من طبعة دار الفكر ببيروت، ١٩٧٩).

إذا سئل صاحب الفتوى مثل هذا السؤال، أتبعه بخبر ابن اسحاق أم لم يتبعه، جاز للفقيه أن يرى رأيه من غير أن يقرأ الرواية قراءة مجتزأة أو تامة. ويقوم الخبر المصوَّر، وقد تناقلته أجهزة التلفزيون ووكالاته، بمنزلة المصدِّق للسؤال والشاهد العدل على حقيقة ما يسأل عنه السائل، وقد يكون السائل هنا هو السيد أحمد خميني، وأصحابه من متولي أمر الاعلام والإرشاد في الحكم الإيراني الخميني. فالتظاهرات الحاشدة التي خرجت في المدن الباكستانية، ومن بعدها في بعض مدن الهند ثم في قلب العاصمة الانكليزية فالعاصمة الفرنسية، تساوي عدداً لا يحصى من الشهود القرّاء. وحال رواية رشدي هي حال عيون الكتب، والأمّات منها (أي الكتب الكلاسيكية). فهذه، على زعم الرياضي والفيلسوف البريطاني برتراند راسل، هي من تلك الكتب التي لا يحتاج الأديب الفهيم إلى قراءتها ليكون بها عالماً، بل يكفيه أن يسمع ما يتداوله الناس عنها فيصير في حكم قارئها. ويصدق قول راسل حتى قبل ذيوع الراديو والسينما والتلفزيون. والحق أن هذه بثت عيون الأدب والموسيقى والرقص والتصوير والسينما على أنحاء كثيرة، فأخرجتها إلى الأسماع والأبصار ملخصة أو تامة، وأنهتها إلى البيوت والمنازل، فلا يتكلف الراغب في الاستمتاع بها أو الإلمام تعب السفر أو حتى الانتقال من بيته إلى صالة قريبة.

فاجتمع لأي كان من الناس علمان بالعيون: العلم الشائع والمتداول، والعلم المخزون في الأشرطة والملقى على رفوف محال الاسطوانات والفيديو وهو في متناول من شاء تقريباً. ولم يمتنع سلمان رشدي نفسه من الأخذ عن مثل هذا الضرب من العلم والعلماء. فتضميناته وتورياته التوراتية، كنحو انشقاق البحر لموسى (في الفصل الثامن من الرواية «بحر العرب ينشق») وبابل الزانية ودك أسوار أريحا بالأبواق (في الفصل السابع «الملاك عزرائيل») والطوفان (في الفصل الثامن)، لا يكتم الروائي احتذاءه فيها على فيلم سيسيل ب. روميل «الوصايا العشر». ولا تحصى المواضع من الرواية التي ترد إلى التلفزيون والسينما والأغنية الرائجة والسائرة، وإلى الذوق المتوسط والعام، ناهيك بأخبار «النجوم» من كل الأنواع والأجناس. و«بطلا» الرواية، جبريل فاريشتا وصلاح الدين شامشا (أو سالادان شامشا عوض صلاح الدين شمشاوالا)، نجمان من هذه النجوم، ومثلهما الأصحاب وبعض النساء. كذلك لا يكتم من أفتت فتوى خميني بقتله محاكاته عوالم روائية معاصرة أو قديمة كثيرة، منها عالم كافكا الذي يصدر عنه اسم شامشا (سامسا «بطل» رواية «التحول» التي نقلت إلى العربية موسومة بـ «المسخ») وانقلابه إلى تيس ماعز على مثال تحول سامسا إلى صرصار، ويصدر عن رواية «أميركا» لكافكا التيه في أحياء لندن والبحث عن مخرج منها. ويكني الفصل السادس («العودة إلى جاهلية») عن جزء من رواية جايمس جويس، «عوليس»، هو بدوره كناية عن إقامة عوليس في مغارة الساحرة كاليبسو، لكنها كناية تستعير من روايات جان جينيه وصوره، وخاصة تلك التي تدور على فكرة بالية في متاهة من مرايا، وتستعير من سينما لويس مال وفيم فاندرز («باريس وتكساس») وجان لوكه غودار (يرجع اسم «ألفافيل» ثلاث مرات) وآلان رينيه («العام الفائت بمارييناباد») وآلان روب غرييه («الأبدة»)، ومن قصص ديكنز. أما «ألف ليلة وليلة» فيملأ طيرانها وفانوسها السحري وبساط الريح وجنها وجنياتها، الرواية من بابها إلى محرابها. هذا إلى السيرة المحمدية والمهابهاراتا والتوراة والأناجيل والأخبار اليونانية وأخبار الصحف، وهذه زعم فيلسوف ألماني كبير أن قراءتها حلت محل صلاة الصبح منذ الثورة الفرنسية فاتحة العصر الحديث وتديُّنه بدين السياسة.

يكفي الأديب أن يسمع ما يتداوله الناس عن كتاب ما ليكون عالماً به

ومن بين أخبار الصحف ويومياتها الجديدة يولي «آيات شيطانية» مكانة خاصة لضربين من الأخبار: الأول يتناول خطف الطائرات، ومدار شطر من الرواية على انفجار طائرة «بستان» على يد فريق من المسلحين، وهو ذريعة الرواية وفصلها الأول؛ والثاني يتناول «الإمام»، أي صاحب ثورة دينية يقيم في دولة غربية وينتظر انقلاب الشعب على الأمبراطورة وإطاحتها ليعود إلى موطنه الأول. والضربان صفتهما الدينية ظاهرة، على ما يصفهما الروائي الهندي الانكليزي. وليس «الإمام» إلا روح الله خميني نفسه، صاحب الفتوى بإباحة



قتل الروائي. فليس علم خميني، أو علم مريديه وأصحابه، بكتاب رشدي، وبعض مادة الكتاب وحكاياته يدور على تناقل الأخبار وشيوعها من طرق لا تحصى، وبعضها على القتل تخويفاً وإرهاباً - ليس علم خميني بالكتاب من باب العلم الذي يطلبه قارىء يُقبل على قراءة الكتاب مستمتعاً أو مستعلماً. ولا ريب في أن ما تناقله «قراء» سلمان رشدي، من متظاهرين باكستانيين وهنود وبنغاليين، من حكايات روايته وقصصها، لم يقتصر على خبر ابن إسحاق عن «الحرفين» اللذين ألقاهما الشيطان على لسان من يحمل اسم مهوند في الرواية فصحت نسبتهما إليه، بل تعدى الخبرَ هذا إلى الفصل الرابع الموسوم بـ «عائشة»، حيث يروي الراوية الكثير الأوجه «صاحب الأنا الملائكية» خبر «الإمام» المنفي، وإلى الفصل السادس الموسوم بـ «العودة إلى جاهلية» حيث خبر المبغى، «الحجاب».

وتشبه طرق النقل هذه الطريق التي انتهى منها علم «آيات» إلى السيدة مارغريت تاتشر، رئيسة حكومة جلالتها السابقة. فالسيدة تاتشر كذلك ضاقت برواية الروائي البريطاني، الهندي والمسلم منشأً ومنبتاً، وأثقل عليها اضطرارها إلى حماية مواطن بريطاني يصفها، في الفصل الخامس («مدينة ظاهرة لكنها غير مرئية»)، بـ «البغي ماغي»، وينسب إليها السعي في إنشاء طبقة متوسطة جديدة «من لا شيء»، أي من ناس «من غير ماض ولا تاريخ»، على زعم هال فالانس، أحد محادثي شامشا على التلفون وهو في معزله في فندق محمد سفيان بلندن. وأخذت السيدة رئيسة الوزراء، يومها، على الروائي بذاءته في الكلام على الأديان كلها، والحط منها. وهي لم تقرأ الكتاب. والأغلب على الظن أن شأنها والكتاب هو شأن جورج مارشيه، أمين عام الحزب الشيوعي الفرنسي منذ ربع قرن، وكتب ألكسندر سولجنتسين، القاص الروسي الكبير. فذهب الأمين العام الفرنسي إلى أن رجلاً مثل سولجنتسين قد يجد ناشراً في حكم حزبه إذا وجد قراء، وأعرب عن عجزه عن قراءة الروسي المنفي، يومها، وعزا ذلك إلى «الملل». والفرق، الضخم، بين تاتشر وبين مارشيه أن الأولى لم تكتم برمها بالروائي الهندي الأصل، لكنها لم تشر ولو إشارة خفية إلى رأيها في الرواية أو إلى ذوقها الأدبي (والسيد مارشيه يقرأ القصص المصورة والملونة، مثل رشدي، ولو على نحو مختلف). وتاتشر وحدها حظيت، في «آيات شيطانية»، بالصفة الفاضحة التي حظيت بها، ولم يشاركها فيها شريك. لكنها لما تهدر دماً ولم تفت بجواز قتل. فهي أشبه بصفتها في الكتاب. فمن يسعى في إنشاء طبقة اجتماعية من ناس من غير ماض، من ناس يرغبون في ذلك رغبة عارية ووقحة على ما يقول رشدي ويتوسل إلى المعنى بكلمة تفيد الشرة والغُلمة جميعاً، من يسعى في مثل هذا يبعد أن يصدر عن فتوى في شيء فكيف في حياة أو موت.

وخميني أشبه ما يكون بصفته في الكتاب. فهو ملتح ومعمم، ويلبس عباءة واسعة، ويقطب حاجبيه دوماً، متوعداً ويقظاً، ويتعقب أخبار السافاك، المخابرات الإيرانية الشاهنشاهية. لكنه، إلى ما يرى منه ومن خلقته ولباسه، «عدو الصور»، وينتظر في منفاه عودة مجيدة إلى مدينة تقوم عند قدم الجبال، ويريد موت عدوه ولا يرضى بأقل منه. وهو لهذا ينتظر العودة ويدير ظهره لسدوم، حيث قُسر على الإقامة، فلا يخالط أهل سدوم ولا يعرف أهلها. وهو يحسب أن جهله بها أبقاه طاهراً، وأبعده من النجاسة، وأثبته على ما هو عليه، فلم يبدَّل ولم يتغير أو يتحول. فالتحول إلى فساد: إلى صرصار في حال سامسا وإلى تيس في حال شامشا. والثورة التي يريدها «الإمام» ليست خروجاً على طاغية بعينه بل هي قيام على التاريخ وعلى خمرته المسكرة التي تسقي الناس التقدم والعلم والحق، فتدور رؤوسهم، وتعشى عيونهم عن التنزيل وعن الكتاب. ومن هذه صفته فلا غرو إذا جزى من وصفه بما جزى به مرشد الثورة الإيرانية الأول صاحب «آيات».

وعلى هذا فمن الغريب أن تأخذ الدهشة صادق العظم من تحبير مبدّعي سلمان رشدي المقالات والكتب في الحملة على كتاب لم يقرأوه (ص ٢٢٤ - ٢٣٦)(*). فأحمد برقاوي وشمس الدين الفاسي ونبيل السمان وسعيد أيوب وهادي العلوي وعبد الله الحسيني ورجاء نقاش وأحمد بهاء الدين، إلى اللورد شوكروس واللورد جاكو بوفيتز، وبعض الكتّاب العرب ينعتهم بـ «الصديق» وبعضهم الآخر يعظِّم «عيارهم». فهؤلاء لا «يقرأون» الكتاب الذي قرأه العظم ويكتب فيه. أي أن الكتاب ليس واحداً، في كل الأحوال، وأياً كان القراء. والدليل على تكثّر الكتاب الواحد بتكثر قرائه، ومنهم من لم يفتح دفتيه أو لم يرَه في واجهة مكتبة، الطريقة التي ينتهجها سلمان رشدي في قراءة ما يقرأ، ومشاهدة ما يشاهد، وتأويل ما يؤوَّل. فهو يختار الوجوه التي ينشىء منها الصور التي ينشئها «ويحققها»، على ما يُجرى على لسان جمشيد (جوجي) جوشي، عاشق باميلا زوجة شامشا البريطانية. فلا عجب إذا اختار «القراء» المحتملون، من بين وجوه الكتاب الكثيرة، المعاني التي يفهمونها ويتأولونها. ولا شك في أن تصوير رشدي لهم، وتكنيته عنهم، وإنزاله ترائهم ومسائلهم وأخبارهم من كتابه منزلة القلب والركن، تبعثهم على الإجابة، انحرفت هذه الإجابة عن سواء السؤال وسويته أو جرت عليهما.

وعندما يكتب رشدي: «هذا كان لم يكن» بعد أن يقدِّم بالقول المشهور والشائع: كان ياما كان في قديم الزمان، لا يغفل عن كثرة طرق التأويل ولا عن وجوه الوقائع نفسها. فهو يحجم عن وصف «الجثث المنتفخة» التي يزعم الميرزا سعيد الأختري أن البحر ردها بعد دخول الحاج، وبينها زوجة الميرزا ميشال قريشي، الماء وراء «الكاهنة» عائشة، ويُلقي (رشدي) الوصف هذا على لسان الميرزا في حجاجه مع عمدة القرية، والعمدة من الذين مالوا إلى الميرزا بعد أن فقد امرأته في الطريق فهو من خصوم المرأة - وكل هذا إنما أراده الروائي ليبطل البت من روايته وأحكامه. فيأتي العظم ويخالف الأصول التي بنى عليها رشدي عمله، ويستعجل تجهيل من يزعم مناقشتهم وكأن «جهلهم» يبطل مشكلتهم، وهي المشكلة التي ينبغي فهمها وعقلها. فلماذا يندب هذا العدد من الناس أنفسهم وأقلامهم إلى الرد على «آيات شيطانية»؟ ما الذي يبعثهم عليه إن لم يكن الباعث علمهم وفحصهم الدقيق؟ أما رفع المسألة، والحكم بأنها من غير وجه ولا مساغ، على طريقة «نقد» الدين من قبل، فيفترض أن الواقع واحد، وأن السبيل إليه هو «العلم» (الميرزا سعيد كذلك)، وأن الناس إما أن يكونوا عقلاء «وعلميين» أو أن يكونوا مشعوذين

يتعدد الكتاب الواحد بتعدد قرائه

(*) ذهنية التحريم. صادق جلال العظم. سلمان رشدي وحقيقة الأدب. رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٢.

ضالين فينبغي إصلاحهم وتأديبهم أو هدايتهم ولو ببعض الشدة. وهذه كلها أدوية مجربة ولم تشف يوماً علة.

لا يبعد أن تكون قراءة «آيات شيطانية» بقراءة المرشد الإيراني والإسلامي، وبقراءة مريديه، أنفذ وأجمع من تلك التي تحمل عمل القاص الهندي والانكليزي على «نقد الدولة والدين والناس». فالأولى، أي القراءة الخمينية، لا تستدرك على ما تقرأ، ولا تفترض نصاً متصلاً وتاماً، أو يسعى في التمام ويرجوه، فتقيس عليه خروق النص الماثل، وترقعها باسم النص التام والمتصل وتسمي رقعها «نقداً»، ولكي تحمل على محمل الجد ما «تقرأ»، على نحو القراءة التي تقدمت صفتها ونعتها. والحق أن عمل سلمان رشدي هذا آلة حرب ضخمة على الرواية السياسية والدينية والسلعية للعصر. وهو آلة حرب بالمعنى الذي تفترضه الحرب وتشترطه، وبالمعنى الذي تجري عليه الآلة. فالحرب اشتباك، أي أن بعض النفس يدخل في بعض الغير، خصماً أو عدواً، ويخالطه، وبعض النفس الآخر ينبغي حفظه من نفسه ورعايته منها وإلا انضم إلى الغير، إما ضعفاً أو افتتاناً. وفي كل الأحوال الحرب «وحدة قياس» المتحاربين «ومعيارهم» على قول الجنرال البروسي الذي كتب في الحرب الكتاب العَلَم شأن ما كتبه سيبويه في نحو لغة العرب، وهو ميزانهم والحكومة التي يحتكمون إليها. والرواية الرشدية تأخذ بقانون الحرب هذا، فتُوسِّع للخبر الديني، وللرواية الملحمية، ولا تزدري التناول المسرحي للقص ولتنضيد المشاهد، مثال ذلك قراءة مهوند على سرادق أعيان جاهلية الحرفين اللذين مرّ ذكرهما. فالرواية جُملةُ «جبهات» ومسارح، ويتنقل الراوي، على الأغلب من طريق جبريل وأحلامه وطيرانه، بينها، فإذا استوت «جبهة» وتماسك «العدو» واستقر السرد ملحمياً أو روائياً تقليدياً، «طار» رشدي إليها، وأعمل فيها الوجوه الروائية المخالفة من جوار نافر ومباين (كولاج)، ومن مراكمة شطور روائية جاهزة (باروك) يقيم بينها القاص جسوراً من التداعي، ومن خروج من سياقة السرد وتأمل فيه وفي أبطاله يحيل السياقة إلى مختبر منطق ومعانٍ على مثال ما ابتدأه روبيرت موزيل في «الرجل الغفل من الصفات» (في النصف الثاني من العقد الرابع) وسعى ميلان كونديرا في تقليبه على وجوهه وتجريده في «كتاب الضحك والنسيان» ثم في «خفة الكائن المحالة الاحتمال».

والآلة (من آلة الحرب) تجري على المحاكاة والنظير والشبه، ولو في خطواتها الأولى. فإذا تمكنت من مادتها وتسلطت عليها استقلت بمنطقها. وعلى هذا يهد رشدي لقصه «الشيطاني»، ومزاجه ما يرجّح أنه يرد إلى واقعة وما يرجح أنه هذيان وتخييل، باستعادة عاقلة ومطمئنة لماضي «البطل». فينحو السرد نحو الاجتماعيات: اليتم والتجارة والمكانة والتبني وشهوة السلطان والنساء ومحاكاة أهل المرتبة الأعلى والاختلاط... فيكرر مرتين، على لسان فاريشتا، عبارة مشهورة أجراها شيخ الرواية الاجتماعية الفرنسية بلزاك على لسان من نصبه مثالاً للطموح والوصول والانتهاز، راستينياك، في «أوجينيه غرانديه»: «إلى الحلبة، لندن! أنت وأنا!»، جاعلاً لندن محل باريس. لكن الموضعين اللذين يتلفظ جبريل فاريشتا بعبارته هذه، التي ينتحلها من بطل روائي معروف، فيها، الموضع الأول وهو يسقط من الطائرة ويغني بغناء من مسرحية لبريشت «ماهاغوني» («أقول لك ستموت، أقول لك، أقول لك»)؛ والموضع الثاني وهو هارب من بيت روزا دياموند، البريطانية التي شهدت قبل تسعة قرون نزول النورماند على الشاطىء الانكليزي واجتياحهم المملكة وتشهد اليوم اجتياح الملونين الجزيرة، وقد خلفها جثة «مضطجعة في فوضى حياة بريطانية» كانت تقول له وقد اضطجع إلى جنبها: كيف يمكنك أن تحبني وأنا أسنُّ منك بكثير؟ والجمع بين الموضع وبين العبارة، وهما على تباعد وتنافر، على حين أن السياقة الروائية الاجتماعية والبورجوازية موجودة فعلاً ولكن في مواضع غير الموضعين، هذا الجمع مثال على استعمال «الآلة» الرشدي: فيتفك قران العلامة («إلى الحلبة...» قرينة على الإصعاد والارتقاء الاجتماعيين والبورجوازيين) والحال (في الموضعين يكون جبريل إما هاوياً أو هارباً). وانفكاكها على هذا النحو شرط لتناول مشكلة اللغة والعبارة: كيف لُبِّها وصنعها لتكون حريتنا؟ وكيف تُسترجع آبارها المسمومة ويروض نهر الكلمات المؤرّخة بوقت الدم؟ يسأل جوجي مردداً حيرة هند سفيان: يخيل إليّ أن كل ما كنت أعرفه من قبل باطل وكاذب. ويجيب جوجي نفسه: لا علم لك بذلك أقل العلم وقدرك مغالبة الكلمات والهزيمة، فاللغة هي الشجاعة أي القدرة على تصور فكرة وقولها وتحقيقها في أثناء ذلك.

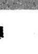
فيقع الروائي في الأثناء على بدايات الرواية الأوروبية المحدثة، وهي من صور الأدب وفنونه أعمُّها إلى اليوم، أي على سيرفانتيس و«دون كيخوته». فسيرفانتيس كذلك كان مبدِّل علامات، ومبعِّد ما بين العلامة وبين الحال التي كانت تدل عليها العلامة في «الروايات» (أو الثقافة) البطولية. ولعل تناول رشدي بعض أجزاء من السيرة النبوية، إلى أنموذج منتخب من مرويات شائعة في الأخبار (الحركات الدينية الخلاصية، الإرهاب وخطف الطائرات) وبين المهاجرين الملونين إلى أوروبا (التمييز بين الأعراق، مشكلة الهوية، الانقطاع عن الماضي...)، لعل هذا التناول يكني عن إنشاء الرواية

الأوروبية الأولى وبنائها على نسبة مزدوجة ومشتبهة إلى الحكايات التي سبقتها. فعلى نحو ما عمدت الرواية الأوروبية الجديدة إلى محاكاة الحكايات القديمة، واستعارت منها أبطالها وصورها ومثالاتها وكلماتها لكنها غيرت موضع استعاراتها هذه من الأحوال التي تقصها، تستعيد «الآيات» بعض رسوم السيرة ورسوم الأخبار السياسية والاجتماعية الكبيرة. فهذان الضربان من الرسوم هما جملة الحكايات «البطولية» التي يروي شطر عريض من المسلمين، اليوم، العالمَ والعصرَ من طريقها وعلى حروفها (على معنى حروف القراءات القرآنية). وإذا كان لرواية محدثة أن تنشأ بين «المسلمين»، أي بين أظهر من يأخذون بجملة الحكايات البطولية ويؤولون العالم والعصر على حروفها، فعليها أن تحاكي، بدورها، هذه الحكايات، وذلك على الوجه المشتبه والملتبس الذي حاكت عليه «دون كيخوته» القصص الملحمي من قبلها. وقد يكون اختيار جبريل ملاك الوحي والتنزيل، والممثل السينمائي الذي يؤدي أدوار الآلهة الهندية، ووجه النفس من داخل، والجامع بين السماوات وبين الأرضين، والمتردد بين الحلم وبين الحقيقة وبين المنام وبين اليقظة، وندّ الصراع والمخاصمة حتى الاعياء، والوجه الآخر لملاك الموت، والمرء «غير المترجم» - قد يكون جبريل، وهذه كلها صفاته في الرواية الرشدية، عنصراً روائياً، على معنى الأسطقس من ماء وهواء ونار وطين، نظير أميديه دوغول أو فارس الحكاية البطولية والملحمية في القصص الأوروبي عشية العصر الحديث. فهو، أي جبريل فاريشتا والمَلَك جبريل، الوصلة بين الحادثة والحادثة، وهو ميزان الانقلاب من فصل إلى فصل. وما ذلك إلا لأنه جامع المعاني الروائية التي تجلوها رواية رشدي وتتعقبها حيث تتعقبها: بين القارات والتواريخ والسِّيَر والفنون وأوجه العبارة. فجبريل هذا، المخلوق الروائي، يتيح لصاحبه ما أتاحه الفارس لسيرفانتيس أي التنقل بين أوجه العالم والعصر وظهرانيهما شاهداً عليها، ومباشراً لها ولكثرتها، مستأنفاً حروفها في معانيها وحاملاً معانيها على حروفها. وقد يكون هذا هو علة صفتين مترابطتين من صفات الرواية: موسوعيتها، على شاكلة موسوعية «دون كيخوته» أو «الحرب والسلم» لتولستوي أو «الرجل الغفل من الصفات» لموزيل، وشطّاريتها إذا جازت ترجمة «بيكاريسك»، أي الرواية على وجه المسير في الأرض والاجتماع والآلات والتنقل بين البلدان والطبقات والعادات والأشياء، بالشطّارية، نسبة إلى الشُّطّار والعيّارين الذين لم يخلُ منهم القصص البطولي المملوكي فأوكل إليهم البريد والانتقال السريع (يصدِّر رشدي روايته بشاهد من دانييل ديفو، صاحب «روبنسون كروزو»، يقول ديفو: «يقيم الشيطان في الرحلة والظعن من غير مأوى ثابت، وهذا بعض جزائه»، فالشاطر أو العيّار من جنس الشياطين).

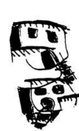
إلى الموسوعية والشطّارية تصف «آيات» صفة ثالثة هي استشهاد الشواهد على طريقة السينما - مثال ذلك شواهد فيلم غودار «الازدراء» من «الأوذيسة»، وشواهد فيلم وودي ألن «أعد اللعب، سام!» من أفلام همفري بوغارت، فالشواهد الأخرى من أفلام إنغمار برغمان... وقد مرَّ من قبل استشهاد رشدي «متحول» كافكا وأوجيني غرانديه» بلزاك و«عوليس» جويس. وليست صورة

انزل رشدي الاشارة الرمزية عن عرشها، والعظم يعتقد العكس

المسلسل التلفزيوني إلا صدى للتنزيل المنجَّم، أي الوارد أجزاءً وأحزاباً. ومثل هذا كثير في الرواية نفسها وبين أجزائها، ومعظمه معلن: شواهد من «حرب النجوم»، وأخرى من «ليل والذئب»، وثالثة من «الرجل الفيل»، ورابعة من «أهل الفضاء»... ويمر الكاتب نفسه في الرواية على نحو ما كان مخرج مثل هيتشكوك يوقع أشرطته، أو على نحو ما كان مارسيل بروست يقول، في إشارة إلى الراوي، مارسيل. فكأن كل ما ترويه الرواية مسبوق على وجه من الوجوه، وتحجَّر على رسوم معروفة ومتداولة. وتُخرج الرواية الرسوم من تحجرها بتوسلها بالمجاورة بين أجزاء صور متباعدة، وليس بين الصور تامة، وبمراكمة الأجزاء وحملها على أداء المعنى المرة بعد المرة. فكأن الرواية كلها، بصفحاتها الستمائة، كناية عظيمة واحدة عن حكايات ملائكية لا تحصى. لكن الكناية الواحدة ليست كناية جامعة. فالحكايات الملائكية، أي تلك التي يصل المَلَك أو من يقوم محله بينها وتلك التي ترد إلى الأسطقس المَلَكي الذي تقدم تعريفه، فطور صغيرة ونباتات شوكية مبثوثة في الأودية الوعرة والضيقة، وليست السواد العريض والجليل الذي يملأ العين ولا هي حقل السنابل المترامي الأطراف. فـ «الوحدة البديعة» أو الرواية الملحمية المتصلة التي تجلو تناظر العلامات وتواردها، وانعقادها على معنى ممتلىء، هذه الوحدة مضت وانصرمت. ولا يصح هذا، أي الحكم بانصرام «الوحدة البديعة» في حكايات المهاجرين، ورثة السير النبوية وأخبار الملائكة والجن وقصص الهجرة والأفلام الهندية و«ألف ليلة وليلة» إلى أخبار الصحف عن خطف الطائرات والحركات الغالية وثوراتها، وحدها. فالرواية الغربية، والرواية لا تكون إلا غربية على مذهب رشدي، لا تروي ما يصح القياس عليه. فهي كذلك خسرت صورة «السعي» أو «الأسراء» التي تصورت بها، أو أوهمت بتصورها بها، في القرن التاسع عشر وقبله بقليل، وذلك يوم كانت الرواية مجلى تمام النفس على الضرورة الهيغلية. فالمهاجرون يقعون في مهاجرهم على أمثال روزا دياموند وباميلا (شامشا) وآلليا كون، عشيقة فاريشتا البريطانية، وأمها وأبيها (الذي رمى بنفسه بعد أربعة عقود من خلاصه من معتقل نازي في حجرة مصعد، على مثال بريموليفي الإيطالي صاحب واحدة من أعظم الشهادات عن معسكرات الاعتقال النازية «أسألكم إذا كان إنساناً») وعلى سيسوديا، عشيق آلليا وشريكها في الموت، وميمي ماموليان، زميلة شامشا في حواراته الإذاعية ومحاكاته أصوات الأشياء والحيوانات والبشر، وهال فالانس، وغيرهم. وهؤلاء كلهم، وهم أوروبيون بريطانيون، شطور روائية، ويبعدون عن «الكمال»، ومن بديع الصنع، بُعْدَ أقرانهم المهاجرين. فأينما تلفت القارىء بعيني سلمان رشدي وقع على ما سماه الإيطالي المعاصر، جياني فاتيمو، «حقل أنقاض». فليس من جهة بعدُ يسع القائم فيها، أو الناظر منها، أن يحيط بالكليّات ويلمّ بها. وعلى هذا خسر «الاستشراق»، منذ ابتدائه تقريباً، ركنه ومساغه ومبناه الذي لا يتطرق الشك إليه. والسبب في خسارته هذه وراثته، في ما ورث، وحدة متصدعة، ونفساً شعاعاً (قيس بن الملوح)، تتناول التمام على وجه الفكرة الكانطية - ما ينضبط عليه السعي مثالاً من غير أن يبلغه.



وعلى هذا فلا وجه لما يذهب إليه صادق العظم، إلا وجه دوام «الوحدة البديعة» ووهمها، حين يجدّ في إقناع هادي العلوي ورجاء النقاش وأحمد بهاء الدين، ومن هم من «عيارهم» و«وزنهم»، بأن «الآيات» الرشدية رواية نقدية وتقدمية و«تصالحية» - على ما يقال في رطانة القوم (ولهذه الرطانة نظائر في الرواية: فجوجي، التروتسكي، وباميلا، يرطنان بها، وزينة أو زينات وكيل وصديقاها الصحافي والسينمائي يرطنون بها). يذهب العظم إلى أن الرواية «تنتهي برجوع صلاح الدين شامشا والا (سلمان رشدي - الشرح من العظم طبعاً) إلى بلده الهند وتصالحه النهائي مع والده ومع مدينته بومباي ومع عشيقة صباه (المحلية - العظم طبعاً) زينات وكيل. ولا ننسَ هنا أن اسم بطل الرواية في فترة الغربة الانكليزية هوسالادين شامشا. أما بعد قرار الرجعة النهائية إلى الهند فقد أعاد له رشدي (في إشارة رمزية هامة جداً - . . .) اسمه الأصلي، أي صلاح الدين شامشا والا (مع لفظه بملء الفم - . . .)» - اهـ ص ٢٣٢ من «ذهنية التحريم». فلو شاء قارىء العظم القول إنه قرأ رواية سلمان رشدي على حرفه هو، وبقراءته هو، على نحو ما «قرأها» مرشد الثورة الإيرانية الأول ومن بعده أنصاره ومريدوه وحرسه الشوري، لما عدم الأدلة والقرائن على رغم الشواهد التي يزين بها صادق العظم، الجدلي الصاعد زمناً ومنطقاً (وهو لا تخفاه الإشارة الأفلاطونية، ولا يخفاه التنبيه الهيغلي)، صفحاته. فالمساواة بين شامشا وبين الكاتب يشهد على بطلانها، باستثناء مواضع من القص لا تتماسك إلا هنيهة، اتخاذُ الروائي فاريشتا وصلة بين الفصول، ووصفُ علاقة فاريشتا بشامشا على وجه الصراع والنزاع إلى الوحدة، وحضورُ الكاتب بضمير المتكلم عدداً من المواضع (موضعين على وجه الدقة)، وتسميةُ سلمان رشدي كاتب مهوند الذي عاد إلى جاهلية وتشكك في الوحي باسم سلمان (الفارسي) وهو يعلم أن الشيّر تسمّي مثاله باسم غير هذا الاسم. هذا إلى ما تقدم زعمه من انفكاك قران العلامة بالحال، وهو حكم أو أصل عام في الرواية الرشدية. أما أن زينات وكيل «محلية» فينهض بخلافه، وليس نقيضه على ما كان قال العظم في لغته الجدلية والنقدية التي ترتب الصفات أو التحديدات نقائض أو متناقضات (ص ٣٢٤ وص ٣٥٢)، كتابتُها «الهندي الطيب»، وتعني به الهندي الميت، على مثال قول الجنود الأميركيين بفييتنام أن الفييتنامي الطيّب الذي يصح ودّه هو الفييتنامي القتيل. واللغط الذي أثاره كتاب وكيل، وهو كتاب روائي يكني به رشدي عن كتابه هو وينسب اللغط إلى العنوان خاصة وذلك شبيه بمشار اللغط في حاله، مصدرُه جهره منذ العنوان باضطراب الهوية وتقلقلها وردها إلى ما لا يصدق الكلام عليه إلا مجازاً واستعارة، فهو كتاب في «حدود خرافة الأصالة». فالهندي، شأن الإسلامي والعربي، لا تتماسك صفته، ولا يستقيم الكلام عليه، إلا بحمله على لغة تليه وتجيء بعده وبعقبه، أي على لغة تترجمه. وهذه حال «المحليات» عامة. وتقوم «آيات» من محليات المهاجرين والمحليات البريطانية مقام الترجمة هذه، أو بمحاولتها، على نحو ما كانت رواية «دون كيخوته» من القصص البطولي بمنزلة الترجمة. وإنما جبريل، الملاك و«البطل» الروائي، رجل «غير مترجم» على ما يقول رشدي فيه، بخلاف



شامشا، لأنه عامل القص والسرد، وعليه مبناه - فهو من العوامل على ما يقول النحويون في أحرف الجر ومواضع البناء والإعراب، فلا معنى لها بخصها من غير ما تعمل فيه وعلى حدة منه. وقد يكون هذا السبب في انقطاع الرواية بعقب انتحار فاريشتا، فلا يبقى إلا العودة إلى البيت. فإذا كان البيت هو بومباي، أو زينات وكيل وصحبها، فبومباي، شأن مؤرخة الفن الهندي (الآري، والمغولي، والبريطاني، على ما تقول المؤرخة) والطبيبة والمناضلة، مدينة مترجمة كذلك، ومصنوعة صناعة ثانية؛ أبنيتها تحاكي ناطحات السحاب، وصالاتها وأفلامها تحاكي «المرتزقة السبعة» و«قصة حب»، وأصحاب الملايين يستوردون حياتهم. . . وهذا لا معدى عنه ولا مناص. فإذا شاء جبريل ألا يُرى الدَّوْران اللذان يؤديهما معاً، على شاكلة بومباي وزينات، فما عليه إلا اتقان «توليفه»، وعليه أن يتكلم ووجهه إلى «الفراغ» أي إلى متخيَّل متجسِّد آخر (هو مهوند في سياقة من الكلام)، وعليه الثقة بصنيعه وبقدرته على إنشاء الصورة الغائبة بالمقص وبالورق اللاصق على نحو ما يُصنع «ترافلينغ» سينمائي، وهو «هاهنا غير بساط الريح». وهذا كله، إلى مثله كثير، يجعل اللفظ «بملء الفم» لغواً وجعجعة، ويُنزل «الإشارة الرمزية» الهامة والركيكة عن عرشها الذي ما زال يحسب الكاتب الدمشقي أن الإشارات تتربع عليه. فليس وراء الصنع إلا الصنع. لكن الفرق بين الصنائع وطرائقها واسع وكبير. فالصنع، والوجه إلى «الأصيل» و«المحلي»، لا يصنع إلا «الإمام»، وسياساته، والتهامه الشعب، ومديحه الموت شأن قائدة فريق المستولين على الطائرة «بستان»؛ ولا يصنع إلا الكاهنة عائشة، وإيقانها بانشقاق بحر العرب أمام الحاج. أما الصنع الذي يتوجه إلى آخر، أو إلى غير، ليس بعين ولا بموجب أي ليس كوناً حقيقةً (المحلي والرمز والفم الملآن) بل هو عامل إضافة وترتيب ونسبة، فإن هذا الصنع (والكلام) يصدق وصفه بالحر والإنشاء. أما إذا كان الصنيع يجري على مثال حقيقي، ومتجسد في غير التخييل والغياب، فمصيره إلى التقليد و«المثاقفة» العييَّة وإلى الاستيهام وتزييفه. وما يقوله رشدي، ويحققه في روايته، إنما هو صدى لما ردده فرويد طوال أربعة عقود: العَرَض المرضي هو كلام الغير الطاغي محل كلامي وفي جسدي ويكون الشفاء بانتصاب مكلِّم (المحلل أو من يقوم مقامه) يرد الكلام على متكلمه وصاحبه فلا يتوهم المتكلم أنه إنما يتكلم عن وحي يوحيه إليه الغير الممتلىء كوناً وأصالة.

رواية رشدي كناية عن حكايات ملائكية لا تحصى

حين يتناول أبو سمبل، كبير أهل جاهلية وزوج هند وباعث مهوند على التلفظ بالحرفين الغريبين، مهوند بالكلام يقول فيه: ما يثقل عليّ منه هو أنه واحد، واحد، واحد، أما أنا فاثنان أو ثلاثة أو خمسة عشر. وحين يصف الراوي كيف يرى الملاك العالم يقول: حين ينظر إلى الأشياء لا يرى السطوح والجهات بل يرى ماهيات؛ والسطوح والجهات هي الطريق التي تتكثَّر منها الأشياء وتستوي أفراداً وجواهر وأشخاصاً أما الماهية فهي حدُّ الوحدة. ويمثل الراوي على ما بين جبريل، ملاك الوحي والتنزيل و«الأنا التي ابتدعها الحلم»، وبين مهوند بقصة ممثلة بيضاء تؤدي دور امرأة سوداء في مسرحية لشكسبير، فلما دخلت المسرح وصارت تحت أبصار النظّارة

تنبهت إلى أنها لم تزل تحمل نظارتيها، ولّما كانت لم تسوِّد يديها لم يسعها إخراجهما من كمَّيْ الثوب ورفعهما إلى النظارتين؛ ويعقب جبريل على المُلحة فيقول: «آي آي آي، وهذا شأني، يسألني مهوند الوحي ويلتمسه مني وأنا ممثل أبله، ما أدراني، أنقذوني!». ويسأل جبريل المعلّق في الهواء: «من أنا؟»، ويجيب: أنا الثقل في البطن، أنا الملاك الخارج من سرَّة النائم فأخرجتُ جبريل فاريشتا، أما أناي الأخرى، مهوند، فهي طريقة [مهوند] في الاستماع مسحوراً، وسرتي إلى سرته مشدودة بحبل من نور، فمُحال القول من منّا يحلم الآخر، فنجاري نحن الاثنين التيار على وجهتين متضادتين على طول حبل السرّة. وإذ يعقد الكاتب مقارنة طويلة بين فاريشتا وبين شامشا، في الفصل السابع (الملاك عزرائيل)، ويسأل: هل يجوز القول إنها ضربان مختلفان من أنا واحدة؟ ينكر على السؤال معيار التفريق هذا لأنه يثبت الأنا متجانسة، ومتصلة المعدن وغير هجينة، أي يثبتها «مفهوماً متوهماً».

قد تعني هذه الشذرات، والحكايات الكثيرة التي تعج بها الرواية تحقيق هذه الشذرات ومثيلاتها، أن ما تسعى الرواية في هدمه هو وحدة الواحد حيثما تتصور هذه الوحدة، وعلى أي وجه تصوّرت. والدِّين أصلب صورة للوحدة وأقواها، والإسلام من بين ديانات التوحيد أشدها قطعاً في أمر التوحيد، أي في الحمل على الواحد. ومثل هذا الحمل على الواحد يُعضل إمكان الجِدَّة ويجعلها ممتنعة ومحالة. فالجِدَّة شيطانية، وهي نسخ للخلق الإلهي لأنها تُنزل غير الخالق الواحد منزلة المقتدر على الإيجاد والتحقيق. لذلك فالجدة تبعث على القلق والاضطراب، وتؤذن بيد الشيطان وفعله. ولا تنفك الرواية تسأل: كيف يولد الحي من الميت؟ والجواب كثير كثرة طرق الموت ومسالك الولادة. لكن هذه الكثرة تفترض كلها، من وجه أو آخر، القبول بالسقوط والمرض والتحول، أي أنها تفترض استقبال الشيطان، والرضوخ للترجمة، والخروج من النفس إلى اليتم حالةً مقيمة. وليست أجزاء الرواية الكبيرة: السقوط، قدوم لندن، لقاء روزا ديامond وموتها، مهوند وجاهلية، حكايات الهجرة، «الإمام»، «الكاهنة»، لندن على حروف التهجئة (ألأوإندي...) وحروف التحول من حال إلى حال، الرحلة إلى البحر، المبغى، حصار الموتى، اليتم والرشد ـ ليست أجزاء الرواية هذه إلا أحوال الاستقبال (استقبال الشيطان) والرضوخ (للترجمة) والخروج (من النفس)، ومقاماتها جميعاً. وتختلف ضروب القص وتترجح بين سرد تقليدي، قوامه الوصف من خارج ومن داخل (النفس) يكني عنه رشدي بالكاميرا، وبين محاكاة الاستيهام والهلوسة. ومن الضرب الأخير ريكاميرشينت، عشيقة جبريل التي رمت بنفسها وبأولادها من «السماء»، أي من أعلى طبقة في ناطحة سحاب ببومباي، لما تركها فاريشتا، فريكاميرشينت لا تحضر الرواية إلا على وجه التذكر المحموم أو الطيف المتحلل. وبين السرد اليقظ، الموضوع في الأغلب على الحكايات التراثية والدينية الصريحة بما فيها أخبار الماضي القريب أو حكايات الهجرة، وبين محاكاة الاستيهام، ألوان من السرد كثيرة ينبغي إحصاؤها ربما بالقياس على أحوال الملاك وعلى صور العلاقة به. فمن طريق الملاك، ومن طريق أطواره التي تقدم عدّ بعضها، تنقسم النفس، وتتقلب في أحوال المرض والسقوط واليتم، وتطلّق نازعها إلى الاستغراق في وحدتها البديعة أو تتأدب بأدب مدافعته. ◻



القاعة

■ أمسك بيدي وشدّني بعنف. تعثرت قدماي وكدت أن أسقط على وجهي، ولكني تمالكت نفسي وانتصبت. لم يمهلني وراح يجرّني وراءه بكل ما لديه من قوة. لم أستطع المقاومة. بل وجدت نفسي انجرف خلفه بسهولة فائقة. لم أتفوه بشيء ولم أحاول الانفلات من يده بل قررت الانصياع له تماماً ومشيت خلفه مسرعاً أكاد أن أسبقه. كانت أنفاسي السريعة والمتلاحقة تضرب مؤخرة عنقه. كان يمضي جامحاً، يهز رأسه يميناً وشمالاً ويدفع صدره إلى الأمام دون أن يلتفت إليّ مرة واحدة. اجتزنا أزقة عديدة كان الناس يحدّقون فينا باستغراب ويشيرون إلينا بأصابعهم. كنت أتطلع حولي، أنظر الى الناس، أراقب وجوههم، أسمع أصواتهم وتعليقاتهم. أما هو فلم يكن يكترث لشيء. لم يكن ينظر إلى أحد، كان يمضي مسرعاً يجرّني وراءه بمنتهى الخفة. دخلنا زقاقاً مظلماً. كانت البيوت تتلاصق من فوق وكانت رائحة العفونة تطغى بشكل لا يقاوم. وحين وصلنا إلى آخر الزقاق وجدت أنه مسدود وأن الظلام يغطي المكان بحيث أني لم أعد أستطيع أنْ أبصر ما حولي. في الحال دق باباً حديدياً بقبضة يده وسرعان ما فتح الباب ودخل دافعاً إيايّ خلفه. كان ضوء خافت ينوّر بالكاد ما بدا لي أنه شبيه ببيت قديم. الحيطان متآكلة ومتشققة. ومن السقف كان يتدلى قش أسود وكانت تظهر عواميد منخورة مغلفة ببيوت العنكبوت. اجتزنا أبواباً كثيرة. أبواباً حديدية صدئة، صعدنا درجات ونزلنا درجات، دخلنا في سراديب معتمة. وأخيراً دفع باباً خشبياً ثقيلاً بكتفه ثم دفعني وقذفني بكل قوته إلى وسط الغرفة. سقطت على وجهي وأحسست أن الدم، ربما، بدأ يسيل من أنفي. رفعت رأسي، كان ضوء خافت يملأ المكان. تلفت حولي، كانت قاعة كبيرة عميقة، وكانت غاصة بعدد هائل من ناس لا أعرفهم. كانوا، كلهم، ينظرون إليّ وعلى وجوههم علامات شفقة ويأس. كان صمت ثقيل يخيم على القاعة. وفجأة أطفئت الأضواء وعم ظلام كثيف. سمعت خلله صوت خطوات تأتي وتروح وأبواب تفتح وتغلق وأحاديث وهمسات، ثم دوّت ضحكة غريبة. وفي الحال أضيئت القاعة من جديد.

رأيت أربعة أشخاص جالسين خلف طاولة كبيرة. دقّ رجل بقبضة يده على الطاولة وقال لي:

ـ تعال. نهضت وتقدمت نحوه وحين اقتربت من الطاولة أشار إليّ أن أقف. أحنى رأسه وراح يتفحص ملفاً كبيراً مفتوحاً أمامه. قال لي:

ـ أنت نزار آغري؟ قلت نعم. مال نحو الرجل الأوسط وهمس له في أذنه وقال لي على أثرها:

ـ أنت طويل اللسان.

شعرت كما لو أنه يمازحني وحاولت أن ابتسم ولكنه كشّر في وجهي وسألني:

ـ أليس كذلك؟

لم أعرف ماذا أقول وبقيت واقفاً دون أن أنبس بكلمة. صفق الرجل الثالث بيديه وأشار إليّ نحو صندوقين كبيرين موضوعين على الطاولة وطلب مني أن أتقدم، مشيت حتى وصلت إلى محاذاة الصندوقين. قال لي:

ـ أخرج من الصندوق الأول ما يقع تحت يدك.

مددت يدي إلى الصندوق. كان صندوقاً كبيراً وعالياً اضطررت الى الوقوف على رؤوس أصابع قدمي. ورفعت كتفي عالياً كي أتمكن من إدخال يدي فيه. شعرت بأجسام طرية ولزجة وكلها من حجم واحد تقريباً. صرخ الرجل الرابع:

ـ أسرع!

التقطت قطعة من تلك الأجسام وأخرجت يدي في الحال. وضعت القطعة على الطاولة ووقفت. نظرت إليها. سرت قشعريرة باردة في جسمي. كان لساناً بشرياً مقطوعاً. وكانت بقايا الدم قد تخثرت في طرفه المقطوع. كان قد انكمش وصار شبيهاً بثعبان ميّت. رفعت رأسي ورأيت الأربعة ينظرون إليّ. نظر الأول إلى الناس إلى الجالسين في القاعة وقال لهم:

ـ اضحكوا عليه.

سمعت صوتاً يشبه الفحيح. استدرت. نظرت في الناس الجالسين في القاعة. كانت أفواههم مفتوحة على وسعها وكانت تبدو مثل جحور فارغة مظلمة. لاحظت أنه لم تكن لهم ألسنة. ومن كل فم كان ينطلق صوت أقرب إلى الصفير ويشكل ذلك الفحيح المخيف. أشار إليّ الرجل الثاني أن أقترب من الصندوق الثاني وأخرج منه ما يقع تحت يدي. فعلت اصطدمت يدي بأدوات معدنية باردة. كانت مختلفة الأحجام والأشكال سحبت يدي ونظرت فيما أخرجته. كان مقصاً فولاذياً. وضعته على الطاولة في خوف وتراجعت إلى الخلف. تصبب العرق من جسمي. حاولت أن أستدير ونظرت في اتجاه الباب. كان موصداً، ضحك الرجال الأربعة ثم سرعان ما أطفئت الأضواء وعمّ الظلام من جديد. سمعت الباب ينفتح ويدخل رجال. تقدموا نحوي. أمسكوا بي من كل ناحية: أوثقوا يديّ ورجلي ثم ذهبوا وأغلقوا الباب خلفهم.

أضيئت القاعة. جاء رجل ووقف أمام الطاولة، حمل المقص وتقدم نحوي. حاولت أن أصرخ. لم استطع. فتح الرجل فمي على وسعه. سحب لساني خارجاً وفي لحظة واحدة كان قد بتر لساني بالمقص وشرع الدم يتدفق من فمي. وضع خرقة مبلولة بمادة غريبة الطعم وأدخلها في فمي. ثم جرّني نحو الناس الجالسين في القاعة.

في تلك اللحظة انفتح الباب ودخل الرجل الذي كان قد أتى بي لأول مرة. كان يدفع شخصاً أمامه وقذفه نحو وسط القاعة. □

نزار آغري
تركيا



غيوم في الخمسين

الياس مسوح
شاعر وصحافي من سورية

■ أكتبُ وجهك في الأشعار
أكتب صوتك في الأوتار
أمحو وجهي، تمحوني الأمطار
كان زمانٌ، يوم أقمنا مراجيح الأقمار
جسراً ليليّاً وصعدنا هضاب النار
كنتُ أغنّيكِ. أغنّي في الأدغال
أبحثُ عن أحلام للأطفال
عن أشعار تُكتب في الخمسين
حين الشيبُ غيومٌ ومرايا
ترجع من سنّ العشرين
ماذا تقول غيوم في الخمسين؟
زلزال أعمى، أميٌّ، مبعوث من يوم الدين
لكنْ من يعرفُ كيف طقوس الحبّ
تصير طيوراً. كيف تصير رياحاً. كيف تصير جنوناً
كيف تصير أنين؟!

ونواعيرَ تضخّ رماداً. صار الماءُ رماداً
صار الصوت كتاباً. صار النهم حنين
ورأيتُ مناماً: حُلُماً سيّاراً وكواكبَ
تسبح ما بين النهرين
كان رخام الليل مضيئاً. وذُهلتُ
كان بريئاً:
كان الفُلْك وحيداً
كان الغَمرُ فضاءً
كانت تمحوني الأفكار
وأذوبُ نعاساً
عذبا، وشقيّاً، وأبحث في الآبار
عن بدء العالم، عن تيجان الغار
كان الزمن امرأةً. أجمل من نطقِ الوردِ
كانت أحلى من عسل الأزهار
وبكيتُ. أغراني حبّك بالدمع
ومشيتُ. صار الزمن صهيلَ خيولٍ
وقوافيَ للأشعار
وسمعتُ النهر يقول كلاماً
يبحثُ عن مجراه
بين الجسر وبين هضاب النار
كان الوقت قصائد في العينين
كان رحيلاً في الأحشاء
وقوافلَ همسٍ في ضاحية الحبر
وفي خدر الرمضاء...
وأطلّ الصبح. وكنّا غرقنا. كان البحر حريراً
ويسير على أطراف أصابعه
كان خجولاً. فالحبّ يجيء الآن
ويرمي عصاه
فبايعناه أميراً
وسكتنا. صرنا رعيّته، صرنا من غير شفاه

***

وتقمصتُ رداء العصر، وقلتُ سألبسُ
طاقية الإخفاء
وأمحو من ذاكرتي وطناً
أوسع من كلّ الأرجاء

أكبر من تيه العظماء
وحين ذهبتُ بعيداً في الخمسين
رأيت جداراً في وجهي
ساعة راودني فيض العشرين
لكنْ، حين امرأةٌ تتفجّر كالبركان
أفَلا يخدعُك النسيان
وتذوب نعاساً. تشربُ حتى شروق
الشمس، رجاءً
تشرب حبّاً. ويفيضُ سطوعك ليلاً
تنعدم الأنحاء
ويدانِ معاً، وفمٌ، والصمت بهاء؟
ونسيتُ الفارق
بين الصوت وما بين تراجيع الأصداء
ونسيتُ طريقي. غامت في عيني الأشياء
وأقول سلاماً. وأقول وداعاً...
لو أحزانُ العالم كأسٌ، لأخذتُ الكأس مصفّى!
لو أفراح العالم بحرٌ
لشربتُ البحر، ملأت شواطئه حبّاً
لكنَّ البحر مليء سفناً وحروباً
ومليءٌ قتلى وشعوباً
ومليء ظلماً وضحايا...
تتكدّس فيه الآهاتُ
طبقاتٍ تتوالى وأمواجاً
تغزو التاريخ، وأفواجاً
تتراكض فيها الصفحاتُ
تنكسر الأقلام وأرغفةُ الخبز
وورود الشام تجرّح فيها القبلات
يا أرض الشام، سلاماً
من صقر قريش، وسلاماً
ممّن شهروا سيفاً
كتبوا حرفاً
حملوا يراعاً
نشروا شراعاً...
وسلاماً مني لعينيكِ

***

يجيئُكَ سيفٌ، وتجيئكَ أنثى
تضرم فيك النار... وتنسى
تمشي في آلامك تيها
ترمي في عينيكَ بكاءً
ترحل عنكَ وترحل فيها
وتنفض عنها غباراً
هل أنت غبار؟!
وتراها بين يديك
ثمّ تراها جمراً في عينيك
ثمّ تراها وهجاً مخطوفاً، ويغيب
مثل الشمس يغيب
ويعمُّ الكونَ ظلام ممتدٌّ، ورهيب
وترى الأشجار جيوشاً ورماحاً
وشعوباً جائعةً
وترى الأوطان رياحاً
ورمالاً راجعة...

***

يا وجه الأمل أَمَا جاءَتْكَ أخباري
وأمَا سمعتَ نداءاتي؟
نجومُ الصبح تمضي بلا ضوضاء
تائهة
وتذهبُ فيها، ترتمي حيرى وضائعة
في صدرك الوحشيّ، تزرع في الصدى
صوت المسافاتِ
وكنتُ أسائل الماضي
لماذا أسمكَ الماضي؟
من جاء قبلَكَ، من جاءتْ به الطرقُ
وبعدكَ من هو الآتي؟
وكنتُ لا أدري
ولم أولدْ على علم بما يجري
ولن أدري
فقد ألغيتُ أيامي وذاكرتي
وتعزيتي،
وما أرجوه، أني خارج العصر... □

الرواية العربية والسلطة

عن استحالة الفن الروائي في الانظمة الاستبدادية

عماد العبد الله

■ ثمة حيرة لم تجد لها مستقراً بعد، هي حيرة النقاد والمصنفين تجاه الرواية المهاجرة. وقد تكون «مأساة» البعد الجغرافي بين بلد الكاتب والبلد المضيف، وما يتبعها عادة من لوعة وحرقة على حد قول الشاعر العربي الذي يصوّت: «ناديت لا حملت رجاك يا جملُ»، بلبلت الذهن وحالت دون تمكن الواصف من إحكام الوصف، فبقيت المسألة محصورة في حدود النسبة الجغرافية التي تشير إلى أن المؤلف، عندما عكف على تأليف روايته، كان بعيداً عن الوطن الأم.

وعبارة الرواية المهاجرة ليست وليدة الأمس القريب، فلطالما صدح المصنفون ونقاد الأدب العربي بعبارة الأدب المهجري. تلك العبارة التي ضمرت دائماً ان المؤلف عربي الأصل واللسان، أفرغ ما في جعبته من أدب في بلاد الغربة!

ولربما كان لعبارة الأدب المهجري ما يشبهها عند الأمم الأخرى. فالسوفيات مثلاً اسموا أدب باسترناك وسولجنستين، الأدب المنشق. وأصبح لقب هذين الكاتبين مع نظائرهما ممن ألفوا بعيداً عن الوطن، الأدباء المنشقين، وقد وجد السوفيات انه لا غضاضة من حذف كلمة أدباء، لتبقى كلمة منشقين هي المفردة الأكثر تداولاً وشهرة. تماماً كما هي مفردة مهجريين متداولة في بلاد العرب.

أما القاسم المشترك في كلا المثلين اللذين سقناهما، فهو الموقف الاستبدادي. ففي المثل السوفياتي يطل الاستبداد بوجه سياسي سافر، بينما في المثل العربي يتقنع الموقف الاستبدادي بما يشبه الإسقاط العاطفي الأمومي. فتصبح الهجرة هنا ـ إذا جاز لنا التشبيه ـ هي زمن ابتعاد الرجل المتزوج (مؤقتاً؟) عن حضن أمه، والذي لا بد انه عائد إليه ولو طال السفر!

والإسقاط هذا عدا عن كونه نابياً بسبب مخالفته لطبيعة الأمور، فإنه تضليلي أيضاً، حيث يلجأ إلى تغليف واقع النبذ بغلالة عاطفية ممجوجة كعتابا: «يا مهاجرين ارجعوا غالي الوطن غالي». فالرجل المتزوج ـ على حد تشبيهنا السالف ـ لن يستبدل حضن زوجته بحضن أمه، تماماً، كما ان فيليب حبيب ومايكل دبغي ورالف نادر وجون سنونو لم يتخلوا عن الجنسية الأميركية كرمى لعينيْ الجنسية اللبنانية.

وإذا انتقلنا إلى معاينة الأمر من وجهة نظر البلاد المهاجر إليها، فإننا نجد ان الولايات المتحدة استقبلت في القرن التاسع عشر ـ وهو زمن وصول الأدباء المهاجرين ـ مهاجرين من مختلف بقاع الأرض،

جاؤوا يجربون حظوظهم في الأرض الجديدة.

بالعودة إلى عبارة الأدب المهجري، فإننا قد نتغاضى عنها ونحيلها مبدئياً إلى قائمة الموضوعات العالقة أو المصطلحات الموقوفة في حياتنا الأدبية والنقدية، رغم معرفتنا ومعرفة الجميع ان المهجري جبران خليل جبران، مثلاً، كتب أغلب مؤلفاته باللغة الانكليزية وأبرزها كتاب «النبي». وان أمين الريحاني كذلك كتب نصف مؤلفاته تقريباً باللغة الانكليزية وأبرزها كتاب «خالد»، وكان هذا الأخير قد أجاد اللغة العربية بعد تعلمه اللغة الانكليزية (معرفتنا أو معرفة الجميع ربما كانت من نوافل الأمور، لأن العبرة دائماً بالمعرفة الأصلية؟!). إلا ان الأمر يمسي فادحاً حينما يبادر أحد الدكاترة المؤلفين في الأدب العربي إلى القول: «تشبه هجرة الأدب العربي إلى أميركا الشمالية والجنوبية في العصر الحديث، هجرة الآداب العربية إلى بلاد الاندلس، في آخر القرن الأول الهجري وأول القرن السابع الميلادي. فالأدب المهجري صنو الأدب الاندلسي»(١).

ففي مذهب الدكتور المؤلف، يظل العرب هم ذاتهم، يصدرون الأدب يميناً ويساراً، لا يختلف وضعهم زمان الخلافة الأموية عن وضعهم أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لأن العرب في حسبانه ثابت لا يتحول، وكذلك هو أدبهم. مع أنه من سنة المجتمعات والأمم، التبدل والتغير. فدوام الحال من المحال.

ولم يكتف الدكتور المؤلف بترويج الاندلس للأميركيتين، بل لجأ إلى دمج أميركا الشمالية بالجنوبية (والسبب مرة أخرى، جغرافي حيث ان القارة توحد ما قسمه الدهر!). مع أن جميعنا يعلم علم اليقين، الفروقات الكبيرة بين مستوى الأدب المهاجر إلى أميركا الشمالية: أدب جبران والريحاني ونعيمة وأبو ماضي إلخ.. ومستوى الأدب المهاجر إلى أميركا الجنوبية الذي بقي تقليدياً رغم المواهب والنوايا الحسنة!

وحديثنا عن الرواية المهاجرة والأدب المهجري، سقناه للإشارة إلى نوع غير دقيق من التعريفات، ساهم بتضبيب الصورة الأدبية بجملها، ليس على مستوى التصنيف فحسب، بل على مستوى وعينا بتاريخ الأدب والكتابة بشكل عام، وتطورهما والاشكال التي يتبديان بها، وذلك حين نعيدهما دائماً إلى أصل أولي - لا تغرنّنا الخطابات المدعية عكس ذلك - بدئي بسيط وثابت يتكرر ما تكرر الزمان: نثر وشعر.

ونبادر إلى التساؤل انطلاقاً من ارتباط الأدب والكتابة بالتجربة التاريخية: ما هي القوانين التي أملت الفروقات الكبيرة بين الكتابة المهاجرة إلى أميركا الشمالية وتلك المهاجرة إلى الجنوبية؟ والكتابة نفسها عندما تهاجر، تكون تبحث عن ماذا؟ وترغب تالياً في الدخول بعلاقة مع من؟ ومن ناحية أخرى، لماذا هاجر بعض من الكتابة العربية الانشاء والشعر نحو أشكال معقدة أكثر (الرواية)؟ وأيضاً لماذا عادت الرواية العربية فهاجرت بدورها صوب الغرب؟ ولماذا كذلك يعلو الصوت اليوم بالحديث عن أزمة الرواية العربية بتنويعاتها الاقليمية ذات النبض الخافت المنضوية في فروع وبطون وأفخاذ؟

ثمة وجه يوشك أن يتظهّر أو يلوح بناء على الظن، وطمعاً باجابة سانحة، يتألف من نقاط أسئلتنا المقربة من بعضها بعضاً والمتجمعة في مقام الدليل. هو وجه السلطان أو السلطة، ليس السلطة كمجموعة مؤسسات وأجهزة ترمي إلى اخضاع المواطنين في إطار دولة ما، بل السلطان كما وصفه ابن عربي: «المكان هو الزمان والزمان هو السلطان». والكتابة من هذه الزاوية لا تستطيع أن تنجو من مكانها وزمانها وسلطانها.

إن العصر الحديث هو عصر تفوق الغرب بلغته وآلته وروحه وكل ما يدخل في حساب القوة. مما جعله سلطان العصر بغير منازع. وكان على الكتابة العربية ان تختار الشكل الروائي الذي ارتسم كشكل بموازاة الأزمنة الحديثة في جدل أملته أولاً صورة العالم الحديث وأبجدياته ورموزه وتجلياته، وأملته ثانياً لهفة الكتابة وراء معرفتها في ميدان تبدلت فيه الملامح والألقاب والمعاني.

ولقد كان على الرواية العربية أن تطارد سلطانها وتلاحقه أينما كان، شأنها في ذلك شأن الرواية العالمية، وذلك كي تتوجد، فلوسيان غولدمان «ربط بين تاريخ الشكل الروائي في أوروبا وتاريخ الحياة الاقتصادية واستنتج ان الرواية شكلت نقداً ومعارضة ومقاومة للمجتمع البورجوازي لأن هذا المجتمع الاقتصادي بجوهره يتجاهل وجود الفن بحد ذاته ويقيمه في إطار علاقات السوق التجارية. في ظل هذه العلاقات المغربة ظهر «الفرد الاشكالي» الذي يقاوم المجتمع ويبحث عن معانٍ جديدة»(٢).

وربما يكون اقتراب الرواية من السلطة بالشكل الذي نتحدث عنه يعني في أعقد مستوياته (رغم عملية المقاومة والتي هي من قبيل تحصيل الحاصل) انتزاع جزء من سلطة السلطة. يكتب ميشيل فوكو بهذا الصدد: «انه حيثما توجد سلطة توجد مقاومة، وانه مع ذلك - أو بالأحرى من جراء ذلك - لا تكون هذه المقاومة أبداً في موقع خارجي بالنسبة إلى السلطة»(٣).

كاتب الرواية ذات ترسمت حدودها في ظل الديموقراطية

كما إن «الفرد الاشكالي» الذي سيكتب الرواية المقاومة والذي أنتجته علاقات التغريب، حسب لوسيان غولدمان، ما هو إلا الذات التي ترسمت حدودها في ظل المجتمعات الديموقراطية؛ يقول الناقد الفرنسي البلغاري الأصل تزفيتان تودوروف: «الشيء الجديد الذي حصل بمجيء ديكارت والثورة الصناعية والتغيير الحديث للعالم، هو النزعة الفردية L'individualisme. فقد راحت الهويات الجماعية الكبيرة تتفكك لكي يحل محلها الأفراد. وراح كل فرد يختار لنفسه ما هو صالح وما هو غير صالح، ويقول: هذه هي احداثياتي ومرجعياتي. لقد تأسست الديموقراطية في أوروبا الغربية بعد الثورتين الأميركية والفرنسية حول التأكيد على امكانية التخلص من كل جماعة أو جماعية. ان ليبراليّي تلك الفترة (الذين كانوا أكثر ليبرالية من الليبراليين الحاليين) قد احترقوا بتجربة الرعب والمجازر التي حصلت في فرنسا بعد الثورة، واستخلصوا منها الدرس التالي: ينبغي تخصيص أرضية محددة للفرد لا يمكن مسها. يمكن للدولة أن تتدخل في أمور الناس وتنظمها عن طريق سن القوانين، ولكن ينبغي أن تبقى هناك حرمة خاصة للفرد لا يمكن اختراقها. وعندئذ يحق للفرد أن يختار ما يشاء ويتحكم بمصيره. فله حرية التدين بالدين الذي يشاء وحرية الفكر وحرية التعبير وحرية التعليم. وقد احتقر البعض هذه الحريات واعتبروها بمثابة حريات شكلية بورجوازية إلخ.. ولكننا لاحظنا انه عندما تلغى هذه الحريات، فإن الشعب كله يتأثر بذلك وتتدهور أوضاعه وتسوء الحياة المدنية والاجتماعية.. في كل الديكتاتوريات تلغى هذه الحريات الشكلية. وقد اكتشفنا بعد ازدهار الديكتاتوريات في القرن العشرين، ان ما

يدعي بالديموقراطية غير البورجوازية ليس إلا ديكتاتوريات! وإذن فالديموقراطية البورجوازية إنما هي ديموقراطية فحسب. صحيح انها مصحوبة بنمط انتاج رأسمالي أو اشتراكي، وديموقراطي أو ليبرالي إلخ.. ولكن الاساسي فيها هو حق الفرد في الاختلاف، حقه في الحرية الفردية»[4].

وكما أن «النزعة الفردية» لا تجد مكاناً لها في المجتمعات الاستبدادية أو الكليانية، فإن الرواية كشكل تتناقض تناقضاً صارخاً مع الأنظمة الشمولية يقول ميلان كونديرا: «بوصفها نموذج هذا العالم، وتقوم على نسبية وغموض الاشياء الانسانية، لا تتناسب الرواية والعالم الشمولي. وهذا اللاتناسب أشد عمقاً من ذلك الذي يفصل بين منشق وعضو الجهاز الحكومي، بين مناضل من أجل حقوق الانسان وجلاد. لأنه ليس سياسياً أو أخلاقياً فحسب، بل هو انطولوجي أيضاً. هذا يعني ان كلا من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة وعالم الرواية النسبي والغامض، معجون من مادة مختلفة اختلافاً كلياً. فالحقيقة الشمولية تستبعد النسبية، والشك والتساؤل. ولا يسعها أبداً أن تتصالح إذن مع ما أسميه روح الرواية»[5].

الفن الروائي محكوم بمطاردة السلطة المعاصرة

وقياساً بالنزعة الفردية كنتاج للديموقراطيات، والكتابة الروائية كشكل يتنافر مع الأنظمة الاستبدادية، نجد أن نموذج «الفرد الاشكالي»، الذي همّ أديبنا المهاجر في التطابق معه، أو التلاقي به، أو التحول إلى صورته في الديموقراطيات الغربية، ما كان ليتحقق على احدى روابي لبنان أو في حارة من حارات مصر إبان حكم المماليك... هكذا بضربة سحر أو بمعجزة.

اما عواطف العودة أو اللاعودة فهي منوطة تقنياً بمجال لا علاقة له بعملية تخليق «الفرد الاشكالي» هذا، لأنها من قبيل الحنين، المرعي الاجراء، في الطبيعة البشرية، خصوصاً وان جبران مثلاً المعجب بنحت رودان والمتأثر بوليم بليك، والذي كان دائماً يعي غربته، مسيجاً لها في الوقت نفسه، بألف سياج وسياج، هو غير الصبي راعي قطعان الماعز بين جرود بشري والبقاع الشمالي في لبنان.

ولو سلمنا جدلاً ان مهاجراً أراد العودة إلى وطنه الأم، بعد طول سفر، قصد تجزية الشيخوخة أو بغية الموت الهادىء، فهو لن يواصل في أرض الوطن، ما لم يبدأ به أساساً، فتصبح الغربة، في العودة هذه مضاعفة: وطن غريب ومواطن أكثر غربة (كلامنا هنا يتناول الحياة بمعناها الواسع وليس بالمعنى البيولوجي أو الأمبي).

ان تجربة الأديبة اللبنانية مي زيادة في مصر مثلاً، والتي تحولت بواسطتها إلى ما يشبه مشروع «الفرد الاشكالي» (لننظر مراسلاتها مع جبران في هذا الصدد). جرى اغتيالها عند عودتها إلى لبنان، أو هي لم توضع قيد التداول حيث تم التعامل معها من قبل أهلها كطرف من أطراف النزاع على الثروة والميراث، وأدّت المؤامرات المعتادة في مثل هذه الأمور، إلى ادخالها مستشفى المجانين.

إذا لا فكاك للرواية العربية من التوجه إلى السلطة المعاصرة، ولا امكانية لها في العيش خارج الأزمنة الحديثة (إلا إذا أرادت ذلك، حيث انها ستقع خارج تاريخ الرواية). من هنا سنحاول في السطور القادمة وعلى ضوء علاقة الرواية بالسلطة المعاصرة أو الأزمنة الحديثة، ملاحظة عملية تخليق الرواية العربية وروائييها: «هؤلاء الأفراد» «الغرباء».

بداية اتخذ التخليق نشاطاً على مستويين (ولعله ما زال مستمراً من جانب مستوى واحد؟!). المستوى الأول تخليق كتاب مقيمين. والمستوى الثاني تخليق كتاب مهاجرين. وعبر نظرة تأريخية وتصنيفية للرواية العربية تقول الناقدة اللبنانية يمنى العيد: «الرواية العربية التي نهضت في بدايات هذا القرن في مصر ولبنان (هيكل وجبران) متأثرة برواية القرن التاسع عشر. قد تطورت فيها بعد. لكن لتبقى في رأي البعض، دون الرواية البلزاكية. أو لتعرف في رأي البعض الآخر تميزاً لافتاً (نجيب محفوظ، الطيب صالح، جمال الغيطاني، ادوار الخراط، الطاهر وطار، اميل حبيبي وعبد الرحمن منيف وغيرهم..)»[6].

وسنعتمد على تصنيف الناقدة يمنى العيد كمثل تطبيقي على وجهة نظرنا في هذه المقالة، مكتفين بعينة من رواية النهضة ممثلة بهيكل وجبران. وعينة من رواية النضوج متمثلة بنجيب محفوظ والطيب صالح. على أمل توفر مناسبة لاحقة لاستقراء الاسماء الأخرى أو عدد منها، حيث ان رأي الناقدة هو رأي وسطي من بين وجهات نظر عديدة في التصنيف الكتابي، إلا انه يبقى قريباً جداً لوجهة نظر القراء والمثقفين في مجال التواتر والتعليق والمشافهة.

بالنسبة إلى جبران الذي نهضت به الرواية العربية، مهجرياً، نجد من المؤشرات البالغة الدلالة، إن يكون صاحب حديقة ونصب في واشنطن، وكان الرئيس الاميركي الراحل ايزنهاور قد أهدى نسخاً من كتابه «النبي» لبعض المحاربين العائدين من كوريا، بعد فوزه بالرئاسة. وان تكون كتبه منتشرة انتشاراً واسعاً في الولايات المتحدة (يطبع منها سنوياً ما لا يحلم أي روائي عربي مقيم به). وان يكون قد عاش ٤٤ عاماً أمضى منها ٣٠ عاماً في مناخ أنظمة ديموقراطية، بين الولايات المتحدة (الفترة الاغلب) وباريس (فترة محدودة) وامضى الباقي في لبنان. والمعلومات عن جبران وفيرة في كثير من المراجع للاستفادة من السوية التي خلّق بها إضافة إلى الآثار التي تركها. اما النقد فلطالما تعامل معه بطريقة تقليدية، وظل حائراً تجاهه: هل هو شاعر أم ناثر أم قاص، وفي حالات نادرة جداً يصنّف داخل حيز الرواية الناهضة. فمن ناحية فرديته فقد مارسها في أميركا حتى غدت ماركة مسجلة له، باعتراف الكثير من الأدباء الذين عاصروه، اما عن غربته وتغربه بالمعنى الاعمق من مفهوم الغربة المرتبطة بالهجرة فنقرأ له:

أنا غريب في هذا العالم.
أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية، ووحشية موجعة.
أنا غريب عن نفسي.
أنا غريب وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها،
فلم أجد مسقط رأسي ولا لقيت من يعرفني ولا من يسمع بي.
أنا غريب عن العالم.

أما محمد حسين هيكل الذي نهضت الرواية العربية به وبقي مقيماً، فقد جاءت السلطة الحديثة برجليها إليه، ملخصة في تجربة التحديث المصرية نتاج حملة بونابرت ومشروع محمد علي باشا، كمحاكاة عربية نادرة المثال للسلطة الحديثة في الغرب، اسفرت عن ديموقراطية ملتبسة ما زالت موضع نزاع إلى اليوم. يقول محمد برادة: «لقد كان المجتمع المصري وهو في بدايات تبرجزه وتشييد مؤسساته، يتفاعل مع النمط المجتمعي الغربي وبتأثير من المثاقفة، في حاجة إلى

النص ـ المرآة الذي يسلي ويطمئن، كما انه يشرّع، عبر التخييل أبواب التغييرات الممكنة ضمن سيرورة التحديث التي أصبحت تشكل أفقاً للمتخيل منذ تجربة محمد علي باشا».

نجيب محفوظ نموذج الرواية الناضجة، المقيم أيضاً، ومن زاوية علاقة روايته بالسلطة بالمعنى الذي يهمنا، فان الحديث عن هيكل ينطبق عليه بخصوص أعماله (زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ خان الخليلي ـ الثلاثية) [انظر مقالتنا «الرواية العربية في الشوارع الخلفية» «الناقد» العدد ٥٥ كانون الثاني/ يناير ١٩٩٣].

وبالنسبة إلى الطيب صالح نموذج الرواية الناضجة، المهاجر، فإن هجرته تتخذ طابعاً بانورامياً في روايته موسم الهجرة إلى الشمال. وانطلاقاً من ذلك سنعتمد على سيرة بطله مصطفى سعيد في الرواية استناداً إلى كتاب «صراع المقهور مع السلطة» للمؤلفة اللبنانية الدكتورة رجاء نعمة.

عندما تتحدث رجاء نعمة عن هجرة مصطفى سعيد إلى انكلترا، وهي الدولة التي تحتل بلاده، تقول: ««هذه الهجرة» تحمل مفارقة تستوقف الباحث وتتمثل في الطريق الذي اختاره مصطفى للتعبير عن عدم تكيفه مع السلطة المحتلة. إذ نراه قد يمم وجهه شطر السلطة نفسها التي أنزلت به القهر والتي كما يقول: «جلبت إليه جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل». وكان في استطاعة الباحث الاقتناع بالحجة الظاهرة لهجرته والماثلة بقول الناظر الانكليزي له: «هذه البلد لا تتسع لذهنك فسافر. إذهب إلى مصر أو لبنان أو انكلترا. ليس عندنا شيء نعطيك إياه بعد الآن». لكن حدود هذه الحجة تضيق حين يذكر مصطفى انه أمضى «ثلاثين عاماً» في انكلترا. وهي فترة هائلة الامتداد لضرورات التحصيل العلمي مهما بلغ هذا العلم من درجات الكمال... وهكذا تبدو شخصية مصطفى سعيد قادرة على كره السلطة المغتصبة، عاجزة عن المساهمة في حب الوطن. بل ويبدو مصطفى عاجزاً عن كرههم، أي المستعمرين، إلا في «عقر دارهم». فهو يقول: «اني جئتكم غازياً في عقر داركم، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ». علماً ان منطق الأمور كان يقضي بأن «يكرههم» وهم في «عقر داره» ولو فعل ذلك لكان أفرغ حقده في وجهته الصحيحة. نتساءل: اتكون الأمور قد التبست على مصطفى التباساً جعله غير قادر على تحديد «داره» من «دارهم» تحديداً قاطعاً»[٨].

ربما تكون رواية موسم الهجرة إلى الشمال كناية عن مساهمة مثالية وضخمة، كخطاب روائي في سياق ما نود الاشارة إليه في هذه المقالة المتواضعة. إلا ان النقد الكثير الذي سفح اثناء صدورها ومن أمامها وعن جوانبها (على الاغلب لطابعها الايروسي)، لم يستطع ان يجاريها فيما ذهبت إليه من أسئلة واشكاليات. انطوت جميعها داخل الشكل الروائي أولاً وأخيراً.

وقد لا تختلف الدكتورة المؤلفة رجاء نعمة عن الدكتور المؤلف الذي استشهدنا به في مقدمة المقالة، حيث انها ناقشت بطل الطيب صالح من المنطلقات نفسها، فكما ارجع الدكتور المؤلف السالف الذكر الأدب المهجري إلى حضن الأدب العربي دون زيادة أو نقصان أو تحول. غفلت الدكتورة المؤلفة رجاء نعمة أيضاً عن التحولات نفسها، وعن الشكل الروائي برمته، فقامت بتجريم بطل الرواية من وجهة نظر وطنية معتبرة ان حجته في الهجرة غير مقنعة، قائلة: «وتضيق هذه الحجة أكثر حين نعلم ان مصطفى كان «رئيساً لجمعية تحرير افريقيا». وان وطنه الأم آنذاك كان في أمس الحاجة إلى العلوم والثقافة التي كسبها»[٩].

ونعمة لا تكتفي بالتبرم من طول المدة التي قضاها مصطفى سعيد في انكلترا، حيث بدت عاتبة عليه لأنه لم يقطع زيارته ويحث الخطى لانجاز واجبه الوطني في مكافحة الاستعمار، بل انها لحظت ان مصطفى سعيد أفرغ حقده ضد الانكليز في المكان الخطأ، ولتعتبر انه كان عليه ان يسفر عن حبه لوطنه مقدمة لكرهه للانكليز. وتشبه هذه المحاكمة الايديولوجية للبطل المستخرج من النص والمقبوض عليه بالجرم المشهود، محاكمات عديدة لطالما تعرض لها أبطال الروايات من جميع النواحي بدءاً بـ «آنا كارنينا» تولستوي وصولاً إلى «ك» كافكا، وليس انتهاء بـ «ايفان» دوستويفسكي أو «حميدة» نجيب محفوظ، وذلك في سياق ترجمة لغة الرواية النسبية الغامضة إلى الخطاب العقائدي القاطع.

أخيراً تثبت الفلاشات العديدة التي يبثها مصطفى سعيد طي رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وبدقة نموذجية، توق الفن الروائي للاشتباك مع السلطة، بل مطاردتها إلى [عقر دارها]، بتشديد لازم منا، يخالف غمزات رجاء نعمة بمزدوجاتها عن خطأ اختيار «الدار» المناسبة للمواجهة. وهو إذ يغادر بلاده يكون قد تحرر على مستوى الكتابة والرواية من اسر علاقة متخلفة تحيل البلاد المستعمرة إلى بؤرة انحطاطية يبلغ اداؤها الوحشي مرحلة ما قبل نشوء المجتمعات، حيث تتنكر السلطة بقناع الوحشية والابادة، كشأن الفاتح الاسباني لأميركا، وشأن بريطانيا وفرنسا في آسيا وأفريقيا، وشأن اسرائيل في فلسطين (بالمناسبة أكثر المثقفين قوة في رد الكيد الاسرائيلي على أكثر من صعيد هم النخب الفلسطينية المتعلمة في انكلترا وأميركا، وان كان هذا يقع خارج الموضوع). وشأن أميركا في فيتنام.

ان سلطة المعرفة أو معرفة السلطة والتمرس بأبجدياتها هي وراء كتابة الكاهن الطلسمية أو السجعية أو السحرية، وهي وراء كتابة الشاعر كتكثيف وحدس، وذلك في مسار حياة انسانية قليلة التعقيد آنذاك، فكيف بالرواية؟!□



(١) د. محمد عبد المنعم خفاجي. قصة الأدب المهجري. ص ٩. دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٦.
(٢) محمد برادة. مجلة «مواقف». ص ١٨٣. العدد ٦٩ خريف ١٩٩٢.
(٣) ميشيل فوكو. إرادة المعرفة. ص ١٠٤. مركز الانماء القومي ١٩٩٠.
(٤) تزفيتان تودوروف في مقابلة مع هاشم صالح. مجلة «الفكر العربي المعاصر». ص ٢٤. العدد ٤٠ تموز/ يوليو/ آب/ اغسطس ١٩٨٦.
(٥) ميلان كونديرا. مجلة «العرب والفكر العالمي» ص ١٢. العددان الخامس عشر والسادس عشر خريف ١٩٩١.
(٦) يمنى العيد. مجلة «الطريق». ص ١٦٢ شباط/ فبراير ١٩٩٠.
(٧) محمد برادة. مجلة «مواقف». ص ١٦٤. العدد ٦٩ خريف ١٩٩٢.
(٨) رجاء نعمة. صراع المقهور مع السلطة. ص ١٧٧ و ١٧٨. اصدار خاص ١٩٨٦.
(٩) المصدر نفسه ص ١٧٧.





الزوبعة..

سالم بن خلفان آل توية
كاتب من عُمان

■ سآتي أقوى من ذي قبل!.. سأسحقكم وأقطع ألسنتكم العاهرة.. لا تظنوا قرب حتفي وتأكدوا أني أنا البطل.. التنين.. الرعد. أنا الوغد.. سموني كيفما شئتم.. أنا لن أموت أبداً ما دمتم جبناء.. تخدعون الناس وتعجزونَ عن حمل.. حتى أسمائكم.

أيها الجهلة.. لا تضحكوا.. سترون، رغم أنوفكم سآتي إعصاراً لا تعلمون مداه، ومدافع مدمرة.. سأذلكم جميعاً.. ستركعون تحت قدمي واحداً واحداً.. ولكني سأركلكم على مؤخراتكم النتنة وأكشف نفاقكم.

***

الوهم.. ضالته التي ضاق بها.. إنهم ينسونه، يركلونه مثل كرة مهملة.. ينبذونه.. والحلم المخنوق لما يزل يتربع على عرش ذاكرته المثقوبة. المجد!.. السؤدد!.. الفرحة التي يرنو إليها بعزم.

مسكين.. هذا المرمي على هامش التاريخ، يلفظه الطريق تلو الطريق.. ويضيع في الأزقة الموحلة. ينتحي زاوية في مقهى القرية يحتسي القهوة ويمج دخان غليونه بتشف. يسمع سنابك خيول تأتي من بعيد.. يصيخ السمع.. إنها تقترب!.. هتافات بالنصر.. أسرى مكبلين بالحديد. تفحص الوجوه جيداً.. إنهم أهل القرية.. نساؤها.. شيوخها.. والأطفال والشباب، رأى الصغار والإنكسار يسيل دمعاً من عيونهم.

يتقدم قائد الجيش المنتصر نحو طاولة يشغلها عملاق لم تفارق وجهه الجهامة والغضب. يقبل سيفه:

ـ مولاي. كما ترى، أسرنا مائة.. وقتلنا مائتين. الجواري والغلمان، وجرار الذهب في الخلف يا مولاي.

يهز البدين المتجهم الوجه رأسه دلالة الإرتياح. ثم يبتعدوا قافلين. يكور المسكين شفتيه، ينفث دخانه بمتعة أقل.. ويطلق سحابات كثيفة تتصاعد إلى أعلى ولا تلبث أن تتهشم وتختفي.. يصحو إثر صفعة على رأسه، وجهها صاحب المقهى إليه صارخاً:

ـ هيه.. أيها الأبله.. ادفع الحساب.. ولترافقك الشياطين!

يفتشه.. ولما لم يجد معه شيئاً يرفسه بغضب. يخرج، يستدير ليوجه سبابته مهدداً بكلمات متلعثمة يقطعها سعال:





ـ ستري.. سأسحقك.. سأ...
لكن الآخر يخرج إليه بعصا، فيبتعد.

***

«مقطوع من شجرة» هكذا يقولون عنه، عندما طرحته أمه ذات مساء مشؤوم وماتت دون أن تراه. وقيل ان له أمهات كثيرات وآباء كثيرين. عواصف.. مصائب رافقت مخاض قدومه وبنادق محشوة بالموت.. وقيل اخضرار الأرض.. وزقزقة العصافير.. وغناء العذارى.. ورذاذ المطر.

***

يهرول خائفاً.. يذرع كل الأزقة الملتوية في القرية.. يرمق الناس بانكسار، بينما هم يهزون أكتافهم متحسرين وربما هازئين. يشم روائح طعام، يسمع ضحكات أطفال، لكنه لا يقف. يهرول وابتسامة سخرية على وجهه وأخيراً يعتلي قمة الجبل الوحيد في القرية.. يتنفس الصعداء.. ويستلقي على صخرة كبيرة.. يتنهد وبظاهر كفه الخشنة يمنع دمعة من السقوط.

سنابك الخيل من جديد، ليست كثيرة هذه المرة، يختفي خلف صخرة كبيرة. يمعن النظر، يرى البدين المتجهم الوجه جالساً على قمة برج الجبل.. والبرج واسع. يستند على وسائد، وحوله عبيد، وموائد ـ تموج بأصناف الأطعمة والمشروبات ـ روائحها تصل إلى أنفه فتحدث فيه ما يشبه الخدر.

يترجل فارس عن حصانه، يركع أمامه:

ـ مولاي، كما أمرتم، أرسلنا الغلمان إلى صديقكم قمبر.

ـ كيف هم؟

ـ من الصنف المطلوب يا مولاي، معطرين، مزينين، ضاحكين!

ـ وماذا بشأن الـ..؟

ـ هن متلهفات للقائكم يا مولاي.

يبتسم البدين بخبث.. يرفع يده إلى الحارس.. ثم يغادر الموكب دون إثارة نقع. يرنو المسكين ببلاهة إلى ما يحدث. يبحث عن البدين.. عن الأرائك.. والموائد، فلا يجد شيئاً، وكان برج الجبل أسود يجلب الخوف.

يغضب.. يرمي بحجر صغير.. القرية أسفل الجبل علبة كبريت مملوءة. انبطح على الصخرة باعثاً بصره نحو السماء وقال في نفسه:

ـ فقط عود ثقاب.. وتنتهي القضية!

***

يحس بالجوع ذئباً ينهشه.. يتلوى.. يرفس برجليه.. يشتم.. القرية هاجعة والناس غائبون في موت قصير.. الأزقة الضيقة ذاتها يكرهها.. السماء رحبة سوداء يحبها.. يمشي كشبح تحت الظلام.. ولكن!

الجوع..

قال في نفسه ثم بصوت مسموع:

ـ الإنسان لم يخلق ليتعذب. النفايات للكلاب، وأنا لست كلباً.

يزداد الجوع.. يلهث بقوة.. يسقط.. ينتصب واقفاً ويصرخ:

ـ أيها السفلة.. الأوغاد.. الأغنياء.. أنا لن أموت.. لن...

ولكنه يخر ساقطاً.. يتكوم كزبالة الشارع.. ولا يقوى على الوقوف. □

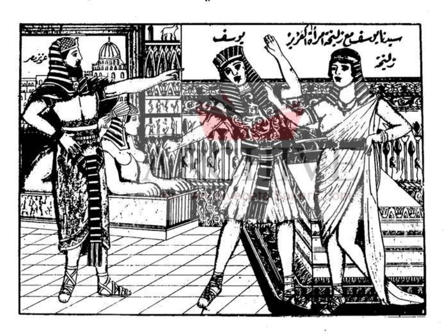


الرغبة المخنوقة

يوسف مع زوليخا في التصوير الشعبي

محمد الهجابي

كاتب من سورية



■ يدخل هذا النموذج في علاقة تناص مع قصة النبي يوسف، كما أوردتها ديانات الكتاب، وتناقلتها المرويات الشعبية. ويتحاور، كذلك، مع جملة أساطير يونانية، مثل: حكايات بياديس وفريكسوس، وانتيا وبيلليروفون، وفيدرا وهيبوليتوس. وهي حكايات تنهض على مقاومة الرجل لإغراء المرأة، خوفاً من إتيان المحارم(1). وتستضيف قصة يوسف، من جهة أخرى، حكاية أورفيوس الذي قاوم موسيقى عروسات البحر الفاتنات بموسيقى قيثارته، وكذا، حكايات من ألف ليلة وليلة، من قبيل حكاية: «علاء الدين أبي الشامات». أما على صعيد التصوير، فنموذجنا يتحاور ويتناص مع تصاوير تنتمي إلى مجرة قصة النبي يوسف، ومنها على سبيل المثال:

- «يوسف ووصيفات زوليخا» للجامي (Jamï)، تبريز، إيران، ١٥٤٠ م.
- «ثياب يوسف» لهوراس فرنيه (القرن ١٩ م).
- «يوسف هارب من زوليخا» لبهزاد، في «بستان السعدي»، أفغانستان، حيرات، ١٤٨٨ م.

الصورة الأخيرة تعرض لذات التيمة التي يمثلها نموذج مقاربتنا هذه. على أن النموذجين يختلفان على عدة مستويات إيقونوغرافية. ويأتي في مقدمتها الانتماء الصريح لصورة كمال الدين بهزاد إلى فن المنمنات الإسلامي، مع ما يجسده هذا الانتماء من تشكيل وتكوين

يفصله، جذرياً، عن الصورة قيد هذه الملامسة. ذلك أن نموذجنا ينتسب إلى التصوير الشعبي لمرحلة ما بين القرن ١٨ م والربع الأول من القرن العشرين، أي أنه تصوير مثبت على ورق (الكرتون)، ومتداول، على نطاق واسع، عبر الأسواق الشعبية. نموذج هذه المقاربة لا يحيل على أي مؤلف (رسام)، وهو بقياس ١١ × ١٥ سم.

المقارنة الايقونية

تستعمل الصورة مركبات بصرية، وموتيفات، موزعة على أربعة مستويات هي كالتالي:

● المستوى الأول:

- على اليمين تقف زوليخا في وضعية ثلاثة أرباع الوجه والجسم. وقد ظهر من عري جسدها النهد الأيمن وقسم واسع من ربلة ساقها اليسرى. وتزين عنقها ولبتها قلادة. عدا هذا، يغطي جسمها الممتلىء زي أصفر يتدلى على بساط في الأرضية. وضعيتها تلك يحكمها انثناء في اليد والساق اليسريين. بينما يبدو جسمها ليناً، رخواً، ودائرياً، وهي تشد باليد اليمنى على جانب من غطاء رأس يوسف.

- يستوي هذا الأخير، بمحاذاتها، في وضعية جبهية، مائلة ناحية اليمين، رافعاً اليد اليسرى المبسوطة، وخافضاً اليد اليمنى المضمومة. في حين يضع احدى رجليه داخل البساط والأخرى خارجه، على خلاف زوليخا التي تضع رجليها، معاً، داخل البساط. لا يختلف لباس يوسف عن لباس زوليخا - فهما يشتركان في اللون - سوى أن لباس يوسف قصير عند الركبتين مع وجود عربسة تزين صداره.

- على اليسار ينتصب، ملتحياً، «عزيز مصر»، جانبياً من جهة رأسه، وثلاثة أرباع من جهة جسده، فوق أرضية تتكون من مربعات صفراء حائلة وزرقاء سماوية. يومىء بأصبع يده اليسرى المدودة إلى الأمام في اتجاه يوسف. في وقت تستقر فيه يده اليمنى على خصره.

- وفيما خلا اشتراك الأشخاص الثلاثة في شكل ولون غطاء الرأس مع اختلافات بسيطة في التفاصيل، وكذا اشتراكهم في لون البشرة الآدمية «البيضاء»، وشكل النعل، وإلى حد ما في صيغة الأحزمة التي يتمنطقون بها، والتي تتخللها ألوان حمراء وبيضاء وسوداء وصفراء وزرقاء، فإن لباس «عزيز مصر» البرتقالي، أساساً، يفترق عن لباسي زوليخا ويوسف في كونه يغمر نصف جسده الأسفل. هذا ويكتفي ببزة خضراء تلتف حول الكتفين والظهر. ثم إنه يقف على مسافة بعيدة.

● المستوى الثاني:

- يربض «أبو الهول» خلف «عزيز مصر»، في وضعية جانبية، بنهدين، وبلون يقارب لون بشرة أشخاصنا الثلاثة. ولا يكاد غطاء رأسه يتميز عن مثيله لدى «عزيز مصر» إلا من زاوية لون الزرقة الذي يسم جزءه العلوي.

- قبالته، ووراء زوليخا بالضبط، يستوي سرير أزرق وأصفر، فوق بساط أحمر وأصفر وأخضر، في هيئة تضيق عمقياً.

● المستوى الثالث:

- تحتل هذا المستوى صور وتمثيلات هيروغليفية وبشرية، ورموز وموتيفات للحيوانات والطيور والنبات، إلى جانب أشكال هندسية، تعتمد مبدأ التكرار. وقد ثبتت كلها على عمود، ونصف جدار، تتخللها ألوان حمراء وصفراء وخضراء وزرقاء.

● المستوى الرابع:

- تعم خلفية المشهد زرقة تمثل السماء. في حين نلمح، عن بعد، جهة اليسار، ما يشاكل نافذة بإطار عريض برتقالي اللون، يكشف عن بناية كبرى ذات قبة عالية بيضاء. ولعلها تجاور دوراً سكنية.

ولنلاحظ وجود عبارات لغوية إلى جانب أو فوق رؤوس أشخاصنا تدل على أسمائهم.

المقاربة الايقونوغرافية

أ - الميدان الألسني:

- ترد السنن الألسنية، هنا، بما هي «مناصات» لفظية تتخلل النص. وتتوزع كالتالي:

- «سيدنا يوسف مع زوليخا امرأة العزيز».
- «عزيز مصر».
- «زوليخا».
- «يوسف».

- ولعل أهم ملاحظة نسوقها بصدد هذا التوزيع هي سيادة الاسم بما هو «مدار حديث» السنن الألسنية. ويمكن إعادة ترتيبه، باعتبار خصائصه، فيما يأتي:

- الاسم مقترناً بالصفة والضمير: سيدنا يوسف.
- الاسم مقترناً بالصفة: زوليخا امرأة العزيز.
- الاسم مقترناً بالمكان: عزيز مصر.
- الاسم بمفرده: يوسف - زوليخا.

- تؤدي هذه المناصات الوظائف التالية:

- وظيفة تلخيصية تؤشر بشكل مختزل على ماهيات الأشخاص ووظائفهم: سيدنا يوسف - امرأة العزيز - عزيز مصر.

- وظيفة توجيهية (تثبيتية وإنابية): تروم حفز معرفتنا الخلفية وتوجيه تلقينا للمرسلة، درءاً لتعدد التأويلات. ومن ذلك، نفهم أننا إزاء قصة النبي يوسف، وما جرى له ببلاد مصر من وقائع وأحداث.

- وظيفة وصفية: تتحدد في العبارة اللفظية المؤطرة للحدث من جهة، وفي تعيين الأشخاص بأسمائهم بما من شأنه الحد من أي خلط وتشويش من جهة ثانية.

- يحظى اسم النبي يوسف بمنزلة متميزة بالقياس إلى الإسمين الآخرين، إذ يأتي مسنوداً بصفة وضمير.

فأما صفة «السيد» فترجع، لغوياً، إلى الجذر «ساد»، أي شرف ومجد. ساد قومه، أي صار سيداً فيهم ومتسلطاً عليهم، والسيد ذو السيادة، والسيد عند المسلمين من كان من سلالة النبي محمد[7]. والظاهر أن صيغة المعرفة تؤدي وظيفة انتباهية. إذ توجهنا إلى المدلول بمقتضى مظهر «حيادي»، لكنه تأكيدي وتنصيصي.

وأما الصيغة التي تستعيض عن التعريف بضمير المتكلمين (أو ضمير الملكية) «نا»، كما هو الحال في صيغتنا، فتتغيا إقحامنا، من خلال عمليتي التماهي والتذاوت اللتين تخلقهما، فضلاً عن تقنية التضمين (implication) (وظيفة إفهامية)، في فضاء سلطة «السيد». وعلى سبيل المثال، فضمن جذر لغوي مشترك تتحاقل

اللباس يترجم الحالة النفسية للشخص الذي يستعمله قناعاً للتواري خلفه

دلالات مفردات ساد، وداس، وأسد. وبذا، يغدو «السيد» ـ بكسر السين وتسكين الياء ـ مرادفاً للأسد. فنقول استأسد عليهم (ساد عليهم واجترأ). أن ننطق بلفظة «سيدنا» فمعناه أن نخضع لسلطة القدسي بالذات. ذلك أن هذه اللفظة تحيل، هنا، على تراتبية دينية واجتماعية تتعالق مع المجال المقدس.

وإذن، فالتلفظ نفسه هو، في المقام الأول، إعادة إنتاج وبعث للإسم كعلائق قوة وانتماءات وأصول ولوغوس[3]، لا إلى ذات الشخص كراهن وحين. على أن الاسم مجرداً من تلك الصفة لا يخلو من تعريض لإسقاطات متعددة، قد يصير، بموجبها، كل واحد منا «يوسف» أو «زوليخا» أو «عزيز مصر». وكما يقرر مولينو وطامين، ففي إطار الأدب القائم على الصدمة والغرائبية، باعتبارهما يعكسان أفكاراً ومشاعر وذكريات، تتعدى أسماء الأعلام كونها «ألفاظ تدل على شيء معين»[4]، إلى كونها مكوناً من مكونات الخطاب، أي كإحالات ومرجعيات تنهل من الذاكرة والتاريخ ومن ثقافة المجتمع الرمزية والاجتماعية.

ـ تتقصد صياغة الخبر، انطلاقاً من المحمول الإسمي، ولا شك، تعزيز الفهم السابق، بالإضافة إلى حملنا على تصديق خبر منقول، على نحو صارم، ومنذ الوهلة الأولى من تلقيه، حتى نستعيد السجل الذي نحوزه بخصوص «قصة النبي يوسف»، بما هي قصة من صميم قصص المشرق الطافحة بالسحر والغرابة والخارق. فهل هذا الانتماء المشرقي هو ما يرغب، أيضاً، في جلوه الخط الديواني الذي يميز جسد الكتابة في مناصاتنا؟ يبقى أن استخدام الرابط «مع» في المناص اللغوي يفيد التجاور، لكنه، كمدلول، يؤدي وظيفة التلميح وليس التوضيح. يزعم الموضوعية فيما هو يفتح على التأويل، وتعدد المعاني.

الأكثر اغراء للمرأة هو الباسها الجسد القدسي جسدا دنيويا

ب ـ الميدان الاجتماعي ـ الثقافي:

● سنن التعرف على هوية الأشخاص:

ـ يوسف: هو الابن الحادي عشر من أبناء يعقوب «وكان يوسف أحب بني إسرائيل إلى أبيهم. ولم يكن إيثار والده له على سائر إخوته لمأثرة له أو مزية فيه. بل لسبب صادر عن الأنانية هو أنه ابن شيخوخته وأنه ابنه من زوجته الأثيرة راحيل»[5].

ـ «عزيز مصر»: في رواية هو «فوطيفار خصي الفرعون ورئيس الشرطة»[6]. وفي رواية أخرى هو «قطفير عزيز مصر يعني مدبر ملك مصر وكان الملك يومئذ بمصر الريان بن الوليد»[7]. (سوف نستعمل هذه الأسماء خلال هذه المقاربة تبعاً للسياق (المقام)).

ـ زوليخا: زوجة «عزيز مصر». ويذكر الباحث علي الشوك أن اسم زوجة «فوطيفار» ظل «مغفلاً إلى أن ورد تحت اسم زوليخا في (سفر هياشار)، كما سميت باسم «امرأة موف» في سفر يوسف»[8]. واللافت للانتباه هو غياب اسمها في القرآن.

● سنن اللباس والموضة:

ـ يشي لباس الأشخاص بالانتساب إلى بيئة اجتماعية ـ ثقافية هي البيئة المصرية على العهد الفرعوني. ولعل الفروق الحاصلة في تفاصيل هيئة اللباس تعود إلى تباين مراتب الأشخاص. فلربما دل لباس يوسف على مقام (الخادم)، لكنه مقام متميز. تقول المرويات إن فوطيفار بعد أن ابتاع يوسف من المديانيين[9] أو من الاسماعيليين[10] أوكله على بيته «وترك كل ماله في يده»[11].

ـ واضح أن الصورة تسعى إلى مطابقة هيئة اللباس لواقع الحال. ومن ذلك، نستنتج أن هذه السنن تتقصد تعتيق (من العتاقة) المشهد الممثل، وإضفاء الطابع التاريخي عليه، طلباً لمصداقية ما، وبحثاً عن مسوغ مأمول.

● السنن الطوبولوجية:

ـ لا مشاحة، فوجود المركب البصري «أبو الهول» يحيل على بلاد مصر. وما يعزز هذا المنحى هو حضور الصور والتمثيلات الهيروغليفية، وكذا، مجموع الشارات والآثار والموتيفات (الحوافز) التي يحضنها العمود والجدار.

ـ ثم إن وجود السرير هو إحالة على غرفة نوم. وقد يدل على غرفة نوم يوسف[12]، وقد يفيد مخدعا بقصر زوليخا[13].

● السنن الحسية ـ الحركية:

ـ يأتي أشخاص الصورة حركات جسدية وإيمائية ممسرحة أو ذات بعد مسرحي. تنضاف هذه الحركات إلى البعد الثالث الذي يحكم المشهد ليشكلا، معاً، إمكانية لتوليد المحكي.

ـ ضمن لحظة بعينها يعرض المشهد، دفعة واحدة، متوالية من الأفعال (actions) المكثفة، ويكون على «فعل المحكي» (l'effet de récit) مباشرة صوغها ـ في نطاق مجموعة اتصالية فضاء/زمن ـ، وفق ما «قبل» وما «بعد». وباستطاعتنا صوغ هذه المتوالية، تبعاً لمعرفتنا الخلفية بمجريات أحداث القصة (ابن إياس الحنفي، نموذجاً)، كالتالي:

ـ حاضر المشهد مع اللحظة القبلية المباشرة:

ـ الزمن الأول: يوسف في غرفة نومه، وزوليخا تدخل عليه.

ـ عزيز مصر (فوطيفار) في الخارج، لكن في القصر دائماً.

ـ الزمن الثاني: ـ زوليخا تراود يوسف عن نفسه. يوسف يمانع، ولا يأبه بتوسلاتها، تغضب زوليخا، وتمسكه من ثوبه. يحاول يوسف الهرب، غير أنها تصرخ مستنجدة. يهب فوطيفار مسرعاً، وأمام هول المشهد يتهم يوسف بالخيانة.

ـ لاحق المشهد مع اللحظة البعدية المباشرة:

يدان يوسف، ويودع في السجن:

على أن ثمة مؤشرات تتيح إمكانية إطلاق دينامية المحكي، وهي:

- وجود زوليخا ويوسف في غرفة نوم.
- وجود السرير خلفهما مباشرة.
- جسد زوليخا المعرّى.
- يد زوليخا القابضة على يوسف.
- إيماءات يوسف (يد إلى أعلى وأخرى إلى أسفل).
- إشارة أصبع يد فوطيفار في اتجاه يوسف.

هذه المؤشرات الحركية، والإعلامية، تدفع إلى تأكيد الصوغ السابق لمتوالية الأفعال، بحسب التقطيع الزمني للمشهد الممثل. وما يهمنا، في هذا المقام، هو أن السنن الحسية ـ الحركية توهم بالحركة. وبذلك يفتح على المحكي، اعتماداً على المؤشرات المذكورة.

وهناك ملاحظة استوقفتنا، تهم المرأة. فقد سجل الباحث غوتييه بصدد علاقة التصوير الفوتوغرافي بعارضة الأزياء أن وضعية هذه الأخيرة في بداية القرن العشرين كانت تعتمد أسلوباً للعرض قوامه: الجمودية (hiératisme)، والرصانة، ووضع اليد على الورك. وربط غوتييه هذا الأسلوب بالمسرح، وتحديداً بعملية الإخراج المسرحي. ومن هنا استخلاص أن المرأة العارضة لم تكف عن أن تكون ممثلة. إنما ببساطة، عوضت مسرحاً بمسرح آخر[14]. وتعنينا

هذه الملاحظة لحضور بصمات من هذا الأسلوب في وضعية زوليخا. فهل هو دليل آخر على التفاعل الحاصل بين التصوير الشعبي والصورة الفوتوغرافية وبين التصوير الشعبي والمسرح؟

في اختصار، تتوزع دلالات حركات أشخاصنا الإيمائية إلى مستويين:

- إثبات فعل الإدانة (زوليخا ـ فوطيفار).
- رفع فعل الإدانة (يوسف).

● سنن التواصل عبر المسافات الفاصلة: ضمن السياق نفسه ندرج تمظهرات هذه السنن كالتالي:

- التجاور القائم بين زوليخا ويوسف: «فلما ولى هارباً في ثالث مرة أدركته زوليخا عند الباب وتعلقت بقميصه فقدته من دبر ومنعته من الخروج فبينما هما كذلك وإذا بقطفير قد دخل عليهما فرآها واقفة ويوسف بجانبها فبادرت هي بالكلام «قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب إليم» (سورة يوسف، الآية ٢٥)»[١٥].

- التباعد القائم بين زوليخا ويوسف (اليمين) وبين فوطيفار (اليسار): «فلما رأى قطفير هذه الواقعة تفكر فيما يصنع وصار ينظر إلى زوليخا مرة وإلى يوسف مرة (...) ثم التفت إلى يوسف وقال له: «يوسف اعرض عن هذا واستغفري لذنبك إنك كنت من الخاطئين» (سورة يوسف، الآية ٢٩)»[١٦].

● سنن التضمين:

إذا كان نظر ثلاثة أرباع وجه زوليخا يومىء إلى نظر اختلاسي، يرى إلى المتلقي ولا يرى إليه، ولئن كانت الجانبية التي تسم نظر فوطيفار تلمح إلى موقعه الاجتماعي الرفيع من جهة، وإلى اشتغال المحكي في المشهد من جهة ثانية، فإن نظر يوسف، بما هو نظر جبهي (نظر مواجه) يتوجه مباشرة إلى المشاهد/ المتلقي، نظر قلق، وجاذب، يدعونا إلى ولوج الركح كأطراف بما يجري قدامها.

وبخلاف فوطيفار (ذي النظرة الجانبية) الذي لا يحتاج إلى شاهد، ما دام فعل الإدانة ماثلاً بإزائه. ومن هنا، المسافة التي تفصله عن باقي شخوص المشهد وعن المتلقي على السواء، فإن نظر زوليخا المموارب لا ينقطع عن استحضار المتلقي (تلميحاً)؛ بل، ولا يني يدعوه إلى التواطؤ معه. بالمقابل، فإن نظر يوسف، حيث سنن التضمين تفصح عن نفسها بوضوح، لا ينفك يشهد المتلقي. ومن ثمة، ينتقل به من حالة السلب الى حالة الإيجاب، أي ما يعني توريطه في موقف محدد، موقف يعطف على يوسف فيما يدين «كيد» زوليخا. إن نظر يوسف الجبهي يشحذ المشهد بآلية تقوي من عناصر دراما المحكي أو القصة. وجلي أن المشهد يحتوي على سنن تحيل على المظاهر الجماعية الطقوسية الدينية والأسطورية: الصور والتمثيلات الهيروغليفية، القبة في الخلفية، أسماء الأعلام، سنن اللباس... الخ.

جـ ـ الميدان البسيكو ـ نقدي:

● حول تيمة «الخصاء»:

ينطوي مفهوم الطفل في علم نفس الأعماق على دلالة مضاعفة: ميثولوجيا، قد يمثل الذات (soi). لكنه، في سياقات أخرى، قد يدل على الظل الطفولي في الشخصية. إن تحقيق الذات يحمل معه، دائماً، مشروعاً لاستعادة ما هو ساذج، وطبيعي، وخاص بردود الفعل التامة لدى الطفل[١٧].

بهذا المعنى، يكون الطفل أشبه ما يكون بالملاك. ولأنه لا مبال، نسبياً، فإنه يكون جنسياً، وبسيكولوجياً، أقرب إلى صورة الكائن الخنثوي الأصلي (l'hermaphrodite)[١٨].

ثمة عناصر مما سبق ذكره تتبدى في شخصية يوسف. من جملتها، ذاك الطابع الملائكي والنبوي الذي لازمه منذ باكورة سنّه (وظيفة مرجعية). وهو طابع عززته لديه مسلكية ذات ملمح «خنثوي». فقد «كان مزهواً بنفسه، يكحل عينيه، ويسرح شعره كالنساء، ويمشي الخيلاء، ويرتدي قميصاً ملوناً صنعه له يعقوب»[١٩]. هذا الطابع سيحمله يوسف معه إلى قصر فوطيفار، كما سنرى بعد قليل.

يترجم لباس الشخص حلته النفسية. إنه بمثابة قناع (Personna) يتوارى الشخص خلفه. وبما أن القميص أدنى لباس إلى البشرة، فإنه، بذلك، يكون أكثر الأشياء قدرة على عرض الحالة الحميمية للشخص[٢٠].

تأسيساً على هذا الفهم، لا يمكن النظر إلى القميص الملون الذي يرتديه يوسف إلا من زاويتين أساسيتين: زاوية تدل على الكمال، لكن شرط هذا التحقق أن يكون الوعي به قائماً لدى الشخص المعني. وزاوية تقرر النقص، بمعنى أن الشخص لا يستقر على لون واحد، وإنما يستبدل لوناً بلون بحسب الحال. هاتان الزاويتان لا تحجبان زاوية فرعية ـ وقد تصير أساسية ـ ترى إلى هذا التبدل بما هو تنزوع نحو التجديد والتغيير. وإذا ما عدنا إلى موضوعنا، فإن شخصاً مزهواً بنفسه، بالإضافة إلى خاصية تعدد ألوانه، قد يفيد حالة شبيهة بحالة الطاووس. يقول الشيخ النابلسي: «الطاووس هو في المنام امرأة أعجمية ذات جمال ومال مشؤومة وجمالها لونها وريشها مالها وذبحها موتها وأكل لحمها مالها يرثه (...) والطاووس يدل لمن ملكه على التيه والعجب بالحسن والجمال وربما دلت رؤياه على النميمة والغرور والكذب والركون إلى الأعداء وزوال النعم والخروج من النعيم إلى الشقاء ومن السعة إلى الضيق»[٢١]. وإنه لأمر له دلالته أن يحيل اللفظ العبري (yassoph) على فعل «زاد»[٢٢].

ولعل ما يكرس هذا الاتجاه في تأويل مسلكية يوسف الإجمالية هو ما ستفصح عنه علاقته بزوليخا زوجة فوطيفار. فعدا أن هذا الأخير قد تبناه كـ «ولد» له، «وكساه سبعين حلة من الملون وألبسه تاجاً من الذهب مرصعاً بأنواع الجواهر»[٢٣]. وهذا ليس من شأنه سوى تأكيد المظهر «الطاووسي» و«الخنثوي» الذي لازم يوسف، فإن زوجته قد شغفت به أيما شغف، وصارت لا تنقطع عن مراودته عن نفسه. وبقدر ما كانت تلح وتتودد، بقدر ما كان يوسف يراوغ ويتمنع... هكذا، قلب يوسف قوانين اللعبة القائمة بين الرجل والمرأة منذ «الأزل». ولربما هذا الاستعصاء على مطاوعة إغراءات زوليخا هو الذي حدا بهذه الأخيرة الى ركوب التحدي إلى نهايته. فأي شيء أكثر إغراء بالنسبة للمرأة من أن تلبس الجسد القدسي جسداً آخر هو الجسد الدنيوي. لكن كيف يمكن لزوليخا أن تحرر الجسد الملائكي من أغلال «المحرم» و«التابو»؟

يستعمل علم نفس الأعماق مفهوم الأنيما (Anima) للدلالة على القطب الأنثوي في نفسية الرجل. والإشارة، هنا، إلى ملكات الحساسية والخيال والحدس الخ. التي تعمد الصورة الجماعية (الجمعية)، التي تتشكل عن الذكر «الرجولي»، إلى إجبار الرجل على كبتها بهذا القدر أو ذاك. ومثل ذلك، فإن المرأة تعرف، بدورها، نمواً لملكات «رجولية» وصوراً وانتظاراً للشريك. ويدعى هذا القطب «الذكوري» في نفسية المرأة بالأنيموس (Animus)[٢٤]. تؤثر المرأة على الرجل من خلال أنيماه. بيد أنه بإمكان أنيما الرجل، وحدها،

لا تظهر الخلاعة إلا متى صاح شخص ما: لا ينبغي اظهار هذا!





نعتمد في هذه القراءة الشبكة التي خلص إلى إقرارها كل من كوكولا وبيروتيت في مؤلفهما المشترك «علم دلالة الصورة». وهي الشبكة التي تتأسس على توظيف مجموعة من العلوم، ضمن ما يدعوه الباحثان بـ «السيميولوجيا التطبيقية»، كالألسنية، والأسلوبية، وسيكولوجيا الأشكال، وعلم النفس... وهلم جرا.

Cocula, B et C. Peyroutet (1986), Sémontique de l'image, L. Delagrave, Paris, pp 110-111-112.

كما تستحضر القراءة نفسها التمييز الذي يجريه إيروين بانوفسكي بين الايقونوغرافيا (وصف للقواعد والتيمات والرموز في الفن التشكيلي أو دراسة مختلف التمثيلات المصورة لموضوع معين) وبين الايقونولوجيا (علم تأويل مضامين الفنون التشكيلية اعتماداً على نظرية الفن كشكل رمزي للحضارة تاريخياً، ودينياً، وفلسفياً، وسوسيولوجياً، أي فن تمثيل الصور وما توحي به من رموز).

وتستدعي قراءتنا هذه، بشكل خاص، الفصل الذي يقيمه أ. إيكو في كتابه «مدخل إلى السيمياء» بين السنن الايقونية التي تجعل كقاعدة له العناصر الممكنة الادراك، والمنجزة انطلاقاً من السنن التحويلية ومتمفصلة كصور Figures وأدلة Signes ومعالم Sémes وبين السنن الايقونوغرافية التي تختار كدوال لها مدلولات السنن الايقونية بغاية تضمين معالم أشد تعقيداً وثقفنة.

على أن هذه القراءة لا تزعم أنها تنوب عن قراءات ممكنة أخرى.

١ - الشوك، علي (١٩٨٩)، الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة، شركة بابل، الرباط، ص ٢٤٢.

٢ - المعجم الوسيط (ب. ت)، الجزء الأول، ط ٢، دار إحياء التراث العربي، ص ٤٦١.

٣ -
Caillois, R (1950), L'homme et le sacré, Gallimard (Idées), Paris, p. 90.

أن تتفرد بهذا التأثير، أي «أن أنثويته الخاصة هي التي يعود إليها القسم الوازن في تفسير كلية التعقيد التي ننعتها بروحه»[٢٥]. من هذا المنظور، يمكن القول بأن العاملين، معاً، قد توفرا في حالة يوسف. فمن ناحية، أنيما داخلية (نفسية) مستقلة بذاتها، وتمارس سلطتها. ومن ناحية ثانية، أنيما خارجية (زوليخا) تدعم هذا النزوع عنده نحو تجسير العلاقة بين القدسي والدنيوي. أو بعبارة أدق، نحو جنسنة الحيز الملائكي فيه. ولأجل ذلك، رسمت زوليخا استراتيجية للمراودة، لا تكل. فأنى ليوسف أن يهرب؟ كان لا بد له أن يهم بها كما همت به. تحرك المارد إذا. وبدا، للحظة، كما لو أن إمكانية المصالحة والقران بين القطبين ـ الأنيما والأنيموس ـ، بعد اغتراب وانفصال، هي إمكانية واردة وقابلة للتحقق. بيد أن هذه المحاولة سرعان ما ستجهض. ولم يكن وراء هذا الفشل سوى تلك القوة التي يطلق عليها يونغ: «الأنيموس السلبي». يحدد يونغ مفهوم الأنيموس السلبي باعتباره «فكر المؤاخذة أو تثبيط الهمة أو الإحباط الذي يفاقم من الوضع»[٢٦]. جاء في «بدائع الزهور...» لابن إياس: «أن يوسف لما هم بزوليخا تمثل له أبوه يعقوب وهو عاض على اصبعه وفي رواية أخرى أنه رأى جبريل فنهاه عن ذلك وقال له إن فعلت ذلك محيت من ديوان الأنبياء...»[٢٧]. في مكان آخر، يحدد يونغ الأنيموس بما هو جمع للآباء، وباقي حاملي السلطة، والعقل، والأخلاق[٢٨].

هكذا إذن، ينتصر الأنيموس، في حالة يوسف بانكسار رغبات الأنيما، وفي حالة زوليخا بانجراح الأنيموس الإيجابي. تقول ماري لويز فرانز: «حينما تكون المرأة تحت تأثير الأنيموس السلبي، فإنها تعبر، دائماً، بلهجة نائحة ومهانة»[٢٩]. وماذا بوسع زوليخا، وقد لحقت بها الإهانة، أن تفعل غير التكشير عن أظافرها: «فلما ولى هارباً في ثالث مرة أدركته زوليخا عند الباب وتعلقت بقميصه فقدته من دبر ومنعته من الخروج»، ثم صرخت «بصوت عظيم»، وإذا بفوطيفار (قطفير) قد دخل عليهما الخ[٣٠]. على هذا النحو يتهيأ الانفصال بين الأنيما والأنيموس، والغربة بين الروح والعقل، والافتراق بين الجسد عن الجسد نفسه. يحدث النكوص، ويسود اللاوعي، ويظل يوسف «مخنث الجوهر»[٣١] وتبقى زوليخا حبيسة الخصاء والتحجير.

ـ ثلاثة عناصر في صورتنا تسعى الى ترجمة الأجواء المذكورة آنفاً:

ـ حضور المركب البصري «أبو الهول»، بما هو جماع توليف للعنصرين الذكوري والأنثوي المجمدين أو المسوخين حجراً (الخصاء).

ـ المسافة الفاصلة بين فوطيفار ويوسف، المدعومة بحركة إيمائية (الإتهام) كتثبيت لسلطة عليا (العقل).

ـ وجود يوسف بين زوليخا (الأنيما = الروح)، في وضع انفصال عنها، وبين فوطيفار (الأنيموس = العقل). وهو ما يكسب الصورة دلالة تقترب من دلالات المرويات من حيث الطابع «الختثوي» الذي طبع مسلكية يوسف.

● حول تيمة «العري»:

تكشف زوليخا عن نهدها الأيمن وجزءاً واسعاً من ساقها اليسرى. تبدي زوليخا، إذن، مفاتن الغواية، فتجنح بنا صوب قراءة إيروسية. قلنا إيروسية (érotique) ولم نقل خلاعية (pornographique). ذلك أن الصورة الخلاعية تعرض العري الكامل، والفعل الجنسي، والسلوكات الداعرة. في مثل هذه الحالة لا نكون نتخيل، وإنما نبصر، ونبصر الفعل. في حين تحتفظ الصورة الإيروسية والاستيطيقية للمشاهد بحرية التخيل والاستيهام[٣٢]. وكما يقول الرسام برنار رانسيلاك (Rancillac) فربما لا تظهر الخلاعة «إلا متى صاح شخص ما: لا ينبغي إظهار هذا»[٣٣]. ومن جانبه يتساءل بارت: «أليس الموضع الأكثر إيروسية في جسد ما، هو هناك حيث ينفرج الثوب؟ (...) وكما يؤكد التحليل النفسي، فإن التقطع هو (العنصر) الإيروسي: تقلب البشرة التي تلمح بين قطعتي لباس (البنطال والحبيكة)، بين حافتين (القميص المنفرج، القفاز والكم)؛ هذا الوميض نفسه هو الذي يغوي، أو أيضاً: هذا الاستعراض لعملية الظهور ـ الاختفاء»[٣٤]. وعليه، يتضح من هذا أن الإيروسي هو الذي ينوس بين الفاضح والمستور، بين الاستعراء والاحتشام، بين الفوضى والنظام، على أن جسداً، بهذه المواصفات، لا يختلف، من حيث العمق، عن نظر ثلاثة أرباع الوجه أو الوضعية المنحرفة للجسد. فجميعها تفيد التلميح واللمز والتصنع والإخراج المسرحي.

ولا غرو، فثمة أكثر من رابطة تشد الإيروسي الى مشهد الإغراء (الغواية) (S'éduction)، وبالتالي الى الصنعة المسرحية. يشتغل الإغراء على مسافة فارقة، هي ذات المسافة (الركح) التي تفصل الممثل العارض عن المتفرج. وأن تكتب المرأة بجسدها، عبر سنن المسافة، فتأسر نظر الرجل، وتتحكم في أنفاسه، فمعناه أنها تتقن فن التمثيل. كذلك تفعل زوليخا. تعلن، بتبرج، عن مواطن الغواية. جسد معرى يغوي بالبصبصة (النظارية)، كما باللمس والشم أيضاً، جسد آسر. لكن حذار!

يتساءل بودريار: «ألا يمكن أن نخلص إلى أن كل محاولة إغرائية تنتهي بعملية قتل للموضوع. أو ليست ـ وهو ما يعود إلى نفس الشيء تقريباً ـ محاولة لتصيير الآخر مجنوناً؟»[٣٥]. وهل هناك ما يرعب أكثر من جسد يمنح نفسه لكامل حواسنا، دون أن نصيب منه شيئاً؟ أوليس هذا ما آل إليه، بمعنى ما، حال يوسف؟ ثم ألا يكون هذا هو ما يتهددنا إن داومنا، نحن الآخرين، النظر الى المشهد قبالتنا؟

تفتح زوليخا الرغبة فينا، لكي تبقيها مخنوقة لا منفذ لها. جاء في «لسان العرب»: «الزلخ أقصى غاية المغالي... والزلخ: المزلة تزل منها الأقدام لنداوتها لأنها صفاء ملساء... زلخت رجله وزلجت... يقال رمى الله فلاناً بالزلخة، بضم الزاي وتشديد اللام وفتحها، وهو وجع يأخذ من الظهر لا يتحرك الإنسان من شدته، واشتقاقها من الزلخ وهو الزلق»[٣٦]. وبذا، لا تفعل اللغة سوى تأكيد مسار التأويل. من جهة، تستحضر «زوليخا» لفظتي «المزلة» و «الزلق»، بمثلما تستدعي، من جهة ثانية، الرغبة المخنوقة «الوجع» القائم في الظهر!؟ وفي هذا المعنى يقول بودريار: «إن الإغراء يصبو، دائماً، إلى المقلوبية وتعزيم قوة ما. فلئن كان الإغراء اصطناعياً، فهو، كذلك، قرباني (أضحوي) (sacrificiel). إن رهان الموت قائم. وما يهم، على الدوام، هو استمالة أو ذبح رغبة الآخر»[٣٧]. هكذا، يحمل الإغراء في تضاعيفه، وفي الآن ذاته، جرثومتي الإيروس (الرغبة) والتاناتوس (Thanatos) (العنف). والفرق بين الحدين أدق من حد الشعرة. يقول الشيخ النابلسي: «المرأة كالسيف ألا ترى ما أحسن منظره وأقبح أثره»[٣٨].

د ـ الميدان الإستيطيقي:

● سنن بلاغية:

على المستوى المركبي يحتل انزياح التضاد ـ طباق المقام الأول. وينهض على ثنائية المقدس ـ المدنس. وهي ثنائية جوهرية، وذات قاع أيديولوجي مانوي يتمركز حول تضاد الخير ـ الشر. باستطاعتنا تفصيل هذا الانزياح إلى الحدود المتضادة التالية: العدل/ الظلم ـ الحب/ الكراهية ـ الإيمان/ الكفر ـ الحر/ العبد ـ القوة/ الضعف ـ الرجل/ المرأة... هذه الحدود القطبية تطال الأشخاص الثلاثة (يوسف ـ زوليخا ـ فوطيفار) بالتناوب. ويحكمها مقياس أخلاقي ـ نفسي بالأساس.

وإذن، ينمو النص ويتحرك وفق جدلية القطبين، باعتبارها المنطق ـ التحتي الذي يشيد المعمارية الكلية للمتن البصري. على أن مجموع الثنائيات المذكورة تخرقها قيم وتقابلات نختزلها في الجدول التالي:

القيم	التقابـــلات	
	فوطيفار ـ يوسف	زوليخا
الجنس	الذكورة	الأنوثة
الصفة	الإيمان	الكفر
المرتبة	حاكم	محكوم
الوضع	جامد	حي

وبخصوص طبيعة هذه التضادات فيمكن حصرها في تقابلين أساسيين:

ـ تقابل التضاد في الظاهر: ونمثل له بفوطيفار/ أبو الهول.

ـ تقابل التضاد في الباطن: ونحدده في يوسف/ زوليخا.

يفترق فوطيفار عن «أبو الهول» من حيث الشكل، لكنهما يشتركان في مقوم «الخصاء». بينما يلتقي يوسف وزوليخا حول المواصفات الخارجية العامة للإنسان «الجميل»، لكنهما يختلفان من حيث الدواخل.

ولأن ثنائية الرجل/ المرأة تعد إحدى الثنائيات التي تؤسس لدينامية نصنا البصري، فإن الخطاب الذي تستلهمه هذه الثنائية في اشتغالها يعتمد محددات نطرحها في ما يأتي:

الخاصية	المكـــون	المرتبة
الثابت	الذكر (فوطيفار يوسف)	الحاكم
المتحول	الأنثى (زوليخا) ـ «الطفل» (يوسف)	المحكوم

إن أهم ملاحظة نسوقها حول هذا الجدول هو هذا الحضور المزدوج ليوسف. وهو وضع ينسجم مع الطرح البسيكو ـ نقدي الفائت. ولا شك، فالخلفية التي تسند الخطاب الذي يقوم عليه الجدول، خلفية ثقافية أبيسية، بطركية، لا تقف عند مستوى علاقة الرجل بالمرأة، وإنما تنسحب، أيضاً، على علاقة الرجل «بالطفل» صفوة القول، إن بنية التقابلات، التي تم رصدها، بنية تناقضية، تعتمد الصراع والانفصال بين الحدود أملاً في تحقيق وهم التطهير والتصعيد لدى المتلقي كما يستنتج من الخطاب العام المؤطر للصورة.

إلى جانب انزياح تضاد ـ طباق تستقطب الصورة انزياح التشبيه (المقارنة) في مثال: فوطيفار (عزيز مصر) ـ أبو الهول. فبناء على رابطة تفاعلية بين الحدين (الدليلين) ـ بما أنهما يحضران معاً في النص، وانطلاقاً من تداخل مكاني ـ فضائي، إذ يأتي أبو الهول متراكباً ومتعالقاً مع فوطيفار، فإن مقوم الخصاء (العجز الجنسي) يكون، من ثمة، مرتكز التعبير الإستعاري الآتي:

«عزيز مصر أبو الهول»، وهو ما يوازي: «فوطيفار كأبي الهول» أو «عزيز مصر يشبه أبا الهول»، و«فوطيفار مثله مثل أبي الهول»...

ـ أما على المستوى الاستبدالي، فالصورة تحفل بالأوجه البلاغية المنظمة لهذا المستوى. ومن ذلك الصور البلاغية التالية:

ـ المجاز المرسل: ونمثل له بما يأتي:

ـ ذكر الجزء وإرادة الكل: ـ أبو الهول للإحالة على مصر.

ـ كلية المشهد للإحالة على الصراع «الأزلي» بين الرجل والمرأة.

ـ ذكر النوع وإرادة الجنس: زوليخا للتعبير عن الأنثى.

ـ ذكر المفرد وإرادة الجمع: يوسف للتعبير عن الأنبياء أو القديسين.

ـ الكناية: ونمثل لها بهذه النماذج:

ـ كناية رمزية: حضور التمثيلات الهيروغليفية كترميز للحضارة الفرعونية.

ـ تعويض السبب بالنتيجة: حالة الخصاء (سبب) بأبي الهول (نتيجة).

ـ تعويض النتيجة بالسبب: الحركة الإيمائية التي يأتيها يوسف (نتيجة) للاتهام بالخيانة (سبب).

ـ الاستعارة: ونذكر منها هذا المثال:

ـ «عزيز مصر أبو الهول». سنختار من بين مقومات حدي هذا المركب الاستعاري ما يلي:

ـ عزيز مصر: [+ حي] ـ [+ عاقل] ـ [+ ناطق] ـ [+ مخصي].

ـ أبو الهول: [ـ حي] ـ [ـ عاقل] ـ [ـ ناطق] ـ [+ مخصي].

ـ الخاصية (الصفة) الجامعة التي تلائم السياق: «الخصاء».

(سبق ذكر هذا المقوم الجامع في انزياح التشبيه لاستحالة التمييز بين هذا الأخير وبين الاستعارة).

ـ تعويض الاسم الشخصي باللقب (Antonomase): تعويض الاسم قطفير (فوطيفار) باللقب «عزيز مصر».

ـ من هذا الجرد لأمثلة من الانزياحات الاستبدالية يتضح لنا أن المركب البصري «أبو الهول» يكون في الصورة سلسلة أليغورية تفتح على أكثر من وجه بلاغي، كما أنه «يؤنسن» (Anthromorphisme) التمثال، و«يشخصن» مقوم الخصاء أيضاً. ويحضر كمبالغة، باعتبار إحالاته التي تتعدى شخص فوطيفار لتستدعي مكاناً وزماناً محددين، ويقوم كسخرية من خلال تيمة المسخ، أي بما هو عقاب وتحول إلى حالة دنيا، كما يستفاد من المنظومة الأسطورية العربية، مثلاً[٢٤]. ولعل جملة هذه الأوجه البلاغية لا تفعل سوى أنها تغذي الجانب الفانتاسطيكي في النص.

● سنن مورفولوجية:

يستوي الرسم (نموذجنا) على نحو يبقى منفتحاً على الحذف والإضمار، من خلال «لقطة نصف ـ شاملة» (Plan de

.٤

Malino, J et G. Tamine (1987), Introduction à l'analyse de la poésie, P.U.F, Paris, p.13.

٥ ـ حفني ناصف، عصام الدين (١٩٨٥)، يوسف الصديق، بطل خارج التوراة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٤، بيروت، ص ١٣٨.

٦ ـ الشوك، علي، المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٧ ـ الشيخ الحنفي، ابن إياس (ب.ت)، بدائع الزهور في وقائع الدهور، دار الكتاب، الدار البيضاء، طبعة شعبية مختصرة، ص ٨١.

٨ ـ الشوك، علي، المرجع السابق، ص ٢٤٢.

٩ ـ المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

١٠ ـ حفني ناصف، المرجع السابق، ص ١٣٩.

١١ ـ الشوك، علي، المرجع السابق، ص ٢٤٥.

١٢ ـ المرجع نفسه، ص ٢٤١.

١٣ ـ الحنفي، ابن إياس، المرجع السابق، ص ٨١.

.١٤

Gauthier, G (1986), Vingt leçons sur l'image et le sens, Edilig, Paris, pp. 98-102.

١٥ ـ ابن إياس، المرجع السابق، ص ١٨.

١٦ ـ المرجع نفسه، ص ٨٢.

.١٧

Franz, M.L.V (1980), L'ombre et le mal, F. de pierre, Paris, p.149.

.١٨

Franz, M.L.V (1980), L'interpretation des contes de fées, F, de pierre, Paris, p.232.

١٩ ـ الشوك، علي، المرجع السابق، ص ٢٣٦.

.٢٠

Franz, M.L.V, L'ombre et le mal, op.cit, p.43.

٢١ ـ النابلسي، عبد الغني (ب.ت)، تعطير الأنام في تعبير المنام، المكتبة الثقافية، بيروت، م ٢، ص ٦٤.

.٢٢

Souzenelle, A. de (1991), Le symbolisme du corps humain, Albin Michel, Seuil, Paris, pp.81, 161.

٢٣ ـ ابن إياس، المرجع السابق، ص ٨١.

.٢٤

Franz, M.L.V. (1979), La femme dans les contes de fées, F. de pierre, Paris, p.22.

(demi-ensemble إذا ما استعرنا تحديدات «التدرج اللاتوجيهي» (hiérarchie scalaire) (= سلم المستويات)[٤٠]. وإذ يخضع المشهد الممثل لقطع أفقي مستطيل، يحوطه خط كثيف فإنه يبدو، كما لو هيىء اعتماداً على منظور عال شيئاً ما (زاوية جبهية، غاطسة نسبياً). في حين تتوزعه أربعة مستويات يحتل المستوى الأول (الأمامي) الموقع المركزي، على اعتبار أنه يمثل الشخوص الأساسية الصانعة للمشهد (الحدث).

تستضيف الصورة، إذن، الخط واللون أساساً، وليس الصباغة (سفوماتو). من هنا، افتراقها عن الفن الأكاديمي الذي يتميز «بسلم التدرج الضوئي». فالخط في نموذجنا أداة لتعيين الأشكال والحجوم، بمعنى آخر، إنه أميل إلى نحت مفاهيم منه إلى تشخيص الملامح والمواقف الدقيقة. يتجلى هذا في التشابه الحاصل في ملامح الشخوص، وفي غياب دلالات واضحة ترشح عنها الوجوه. وعلى الرغم من غياب الظل، فثمة عناصر تستدعي «هيكلاً هندسياً» ما. يتضح ذلك من المؤشرات التالية:

- خطوط القوة: وتيسر عملية القبض على ملامح العمق، ومنها:

- الخط المنحرف لوضعية التمثال «أبو الهول» - وضعيات الأشخاص.

- قانون القرب: يظهر من كبر أحجام الشخوص والتمثيلات الأمامية بالمقارنة مع التمثيلات الخلفية (حجم فوطيفار بالقياس إلى حجم القبة البيضاء).

- تنضيد المستويات: تتدرج المستويات الأربعة عمقياً، وفي تسلسل اصطفافي، في ضوء نسب المسافة. مثال ذلك: تأتي تمثيلات الجهة اليمنى كالتالي: زوليخا - السرير - رموز وتشكيلات الجدار - السماء... يكرس تنضيد المستويات عناصر البعد الثالث، كما يؤشر اللون الأزرق في الخلفية على السماء، وبالتالي، على العمق.

- خطوط الأفق: هناك أكثر من نقطة هروب: قبة البناية، عزيز مصر - يوسف - الجدار - زوليخا... على أن نقطة الهروب المحورية تبقى متمثلة في يوسف.

- وجهة النظر: تفصح الصورة عن وجهات نظر متعددة. يبدو ذلك من تعدد أنماط نظر الشخوص، وكذا من هيئات ووضعيات التمثيلات (هيئة السرير مقارنة بهيئة مربعات الأرضية، مثلاً)...

- يتضح من خلال التقسيم الغرافيكي للقطع المستطيل، تبعاً لمقترح شارل بولو[٤١]، أن الصورة (الرسم) لم تهمل استخدام التقطيع بواسطة الخطوط القطرية، ويمكن معاينة ذلك في:

- تطابق الخطوط القطرية المقسمة للمستطيل ولأنصافه مع مواقع الشخوص: رأس فوطيفار مع القدم اليسرى لزوليخا، ورأس هذه الأخيرة مع القدم اليمنى لفوطيفار، واليد اليمنى لزوليخا مع رأس يوسف الخ.

- التضاد القائم بين الأقطار والخطوط الأفقية المتحكمة في حركات الأيدي. وهو ما يساهم في خلق أجواء التوتر في حركية المشهد، ويعطي قيمة وازنة للمحكي. ونرصد هذا التضاد، أيضاً، بين الخطوط القطرية للأشياء المؤثثة للمشهد وبين خطوطها الأفقية: السرير - الأرضية - أبو الهول...

ولا يغرب عن بالنا حالة التناظر الحاصلة بين اليد اليسرى لزوليخا واليد اليمنى لفوطيفار، وكذا تراكب المستقيمات المشكلة للصورة مع وضعيات الشخوص.

ويظهر بوضوح استعمال الخطوط القطرية في المربعين المرحلين على المستطيل لموقعة الأيدي والأرجل: رجل زوليخا اليسرى وذراع يوسف، ثم اصبع فوطيفار، وكذا رجل فوطيفار اليمنى ويدا يوسف. وتنحو الأضلاع المرحلة، من جهتها، إلى محورة وضعيات الشخوص. في حين يروم تقاطع الخطوط القطرية للمربعين المرحلين تنظيم وضعية يوسف ناحية اليسار... وهلمَّ جراً.

ومن بين ملاحظاتنا، في هذا السياق، حضور ملامح الرابط: ٩/٦/٤، أو ما يدعى في الحقل الموسيقي بـ«double diapente»، في نموذجنا هذا، من خلال المستقيمات المقسمة للمستطيل. وهذا الرابط يعنى بجانب الإيقاع داخل اللوحة الكلاسيكية لدى رسامي النهضة. وهو رابط بلوره ألبرتي (Alberti) سنة ١٤٨٥ م في الفصل السادس من كتابه (De re aedificatoria) إلى جانب الرابط: ٩/١٢/٦[٤٢]. وفي هذا الباب تلزم الإشارة إلى نقطتين:

- تتخلل معمارية الصورة أصناف من الزخرفة والتزويق ذات أشكال هندسية ونباتية تقوم على مبدأ التكرار، وتحيل على إيقاع «التصعيد والتنزيل»، مع تناوب للألوان الحارة والألوان الباردة، بما يذكرنا بالمفاهيم الغيشطالتية: الشكل والعمق والرسوخ...

- تنفرد الصور والتمثيلات الهيروغليفية بتقنية التقعير (mise en abîme) أو بما هي صورة داخل الصورة الأشمل أو كنص أيقوني داخل الصورة.

نختم هذه السنن بالملاحظة التالية: يحصل الضغط الممارس على المشهد على نحو مضاعف. من خلال إطار الغرفة حيث جرت (تجري) الواقعة أولاً وبواسطة ضغط القطع المستطيل الذي يثبت هذه الواقعة ثانياً. لكنه، أيضاً، هو ضغط ممارس على نظر المتلقي، بغاية عقله. مع امتياز لهذا الأخير، يتجلى في الإمكانات التي يخولها له متخيله لتفجير ذاك الضغط، والعدول عنه عبر انزياحات المحكي والتأويل. ولربما، كذلك، بالاستناد إلى انزياحات المرويات الشعبية. ومن ذلك مثلاً، ما تذهب إليه هذه الأخيرة من أن زوليخا «لم تقع في الخطيئة. بل لم تكن تقصد الخطيئة. وذاك التغسيل والتحلية للمرأة ينتهي نهاية سعيدة مختلفة: لقد عادت زوليخا الكهلة الى شبابها، بعد فترة كانت إبانها عمياء تستعطي على الطرقات»[٤٣].

● سنن لونية:

نتبين من خلال نظرة خاطفة الى فضاء الصورة أن الألوان الساخنة (الأحمر، الأصفر، الأحمر البنفسجي...) هي المهيمنة. ولعلها الألوان الأنسب الى التيمة المطروقة. غير أن هذا الحضور يطبع المستويين الأول والثاني بالأساس. في حين تعكس الخلفية توازناً ما بين الحار من الألوان والبارد منها. وإلى ذلك، نلحظ وجود هارمونية التضادات اللونية بين الأحمر والأخضر، وبين الأزرق والأصفر. فهل معنى هذا أن الصورة تصبو إلى خلق توازن سيكولوجي تخف حرارته كلما تقدمنا، عمقياً، في الصورة؟ وينبغي القول بأن الألوان، هنا، لا تنهض على التدرج الصبغي. وإنما، تتمثل، إلى حد ما، ككتل لونية، تنفي الظل. ومن ثمة، تدفع الى الاحتفاء بالخط واللون فحسب.

أما من حيث هيرمينوطيقا دلالات الألوان، فسيكون من التعسف، ليس إلا، قراءة دلالات الألوان في نموذجنا على ضوء تأويلات الكتب التراثية العربية والإسلامية[٤٤].

وفيما يلي تصنيف أولي لدلالات بعض الألوان الحاضرة في الصورة:

Jung, C.G, Dialectique du moi et de l'inconscient, op. cit, pp.143-180.

٢٥ . Jung, C,G, Idem, p.146.

٢٦ . Franz, M.L.V, La femme, op. cit, p.23.

٢٧ . ابن إياس، المرجع السابق، ص ٨١.

٢٨ . Jung, C.G, op. cit., p.120.

٢٩ . Franz, M.L.V, La femme, op. cit, p.65.

٣٠ . ابن إياس، المرجع السابق، ص ٨١.

٣١ . العطار، فريد الدين (١٩٧٩)، منطق الطير، دراسة وترجمة د. بديع محمد جمعة، ط ٢، دار الأندلس، بيروت، ص ٢٦٣.

٣٢ . Cocula, B et C. Peyroutet, op. cit, p.60.

٣٣ . Idem, p.60.

٣٤ . بارت، رولان (١٩٩٠)، لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ١٠، ص ٩.

انظر أيضاً: ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ١٩.

٣٥ . Baudrillard, J (1979), De la séduction, Denoël, Gonthier, Paris, p.167.

٣٦ . ابن منظور (ب.ت)، لسان العرب، دار صادر، بيروت م ٣، ص ٢١ - ٢٢.

٣٧ . Baudrillard, J, op. cit, p.118.

٣٨ . النابلسي، عبد الغني، المرجع السابق، م ١، ص ٣١٧.

٣٩ . خليل، أحمد خليل (١٩٧٣)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ص ٢٢.

٤٠ . Cocula, B et C. Peyroutet, op. cit, p.104.

٤١ . Idem, p.90.

٤٢ . Idem, pp. 92-93.

٤٣ . زيعور، علي (١٩٨٢)، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ص ١٧٠ - ١٧١.

- زرقة عيون يوسف وزوليخا: ترمز إلى الخداع (لسان العرب) أو إلى الغش وقلة الحياء والجبن (كتب الفراسة) أو إلى الهم والحزن والمصيبة والنقص في الدين (كتب تفسير الأحلام).

- اللباس المنقوش: يحيل على الشدة والحزن بالنسبة للرجل. لكنه صالح للمرأة، وخاصة للغواني والزواني من النساء (ابن سيرين، وابن شاهين).

- اللون الأحمر: هو لون «العجم» (لسان العرب). والحمرة في لباس الرجل مكروهة، لأنها زينة الشيطان، وصالحة بالنسبة للمرأة (ابن سيرين). وربما دلت الحمرة في الثوب على السرور (ابن شاهين)، أو قتال شديد ومنازعة قوية أو فرح مع بغي (ابن شاهين). والحمرة في الوجه تدل على الوجاهة والفرج (النابلسي).

- شقرة الشعر: هو لون «العجم» (لسان العرب). ودليل على الحمق والجبن والتسلط (الفراسة).

- اللون الأصفر: يدل على الجنون (لسان العرب). ودليل على الحمق والجبن والتسلط (الفراسة).

- اللون الأصفر: يدل على الجنون (لسان العرب). ويحيل على الجبن (الفراسة). وقد يرمز الى العبادة أيضاً (الفراسة). وربما دل على المرض أو الحسد أو الحزن أو البلاء (تفسير الأحلام).

- اللون الأخضر: لون صالح للباس، وهو دلالة على القوة والدين (ابن سيرين) أو سوء الخلق (الفراسة).

- اللون الأبيض: لون محمود، ويرمز الى الصلاح والدين (ابن سيرين، وابن شاهين، والنابلسي).

من هذه التحديدات إذن، يتضح أن دوال الألوان في نموذجنا، ومن وجهة نظر التأويل العربي، تجنح نحو اكتساب مدلولات تغلب الميسم السلبي. ولئن كان هناك تساوق لمعاني بعض دوال ألوان صورتنا مع المنحى الأحدوثي (الحكائي) العام للمشهد، فإن معاني أخرى لا تنطبق، بالضرورة، على دوال بعض الألوان. ومن ذلك، أن اللون الأزرق يدل في ثقافات الغرب على الصفاء، ويأخذ طابعاً صوفياً. ويظل السياق عاملاً قوياً في عملية التأويل لدلالات الألوان. بموازاة هذا، تقترب دلالات ومعاني الألوان التي تحتويها الكتب التراثية، المشار إليها، من اشتغال دوال الألوان في منمنمة كمال الدين بهزاد «يوسف هارب من زوليخا» (١٤٨٨). ففي هذا النموذج يستقطب لباس يوسف اللون الأخضر انسجاماً مع الطابع القدسي للشخص (حضور هالة حول رأسه). ويتمنطق بحزام أسود (وهو لون محمود). بينما ترتدي زوليخا لباساً أحمر كدلالة على «الفرح» والإيروسية.

الزوج والزوجة والعاشق

تعين الصورة، من حيث الملفوظ الإثباتي (منطوق الخطاب)، واقعة حدوث فعل الخيانة. بيد أنه، من جهة الملفوظ الإنجازي (مضمر الخطاب)، تؤكد الصورة على «كيد النساء»، وتحرض على الامتناع عن المحرمات، وتحض على الامتثال «للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر». غير أن المشهد يفيض بمفارقة لا بد من التأكيد عليها. ففيما يروم، عبر «صيغة انشائية طلبية»، تثبيت آليات الكبت والحرمان، يدعو، في نفس الوقت، بواسطة «أسلوب انشائي طلبي»، إلى إذكاء حوافز الرغبة (الشهوانية) فينا. وبهذا، فالمشهد يفتح ويغلق في الآن ذاته، والأحكم، أنه يفتح حيث هو يغلق.

ويغلق فيها هو يفتح.

يشتغل المشهد على النموذج الإزدواجي للتعبير عن النفي. فبواسطة عملية تركيب استعارية لثنائيات قطبية: رجل/ امرأة، إنسان/ حيوان، حي/ صنم، إيروس/ تاناتوس... الخ. تحاول الصورة أن تجلو مظهر الخصاء الذي يغلف كلية المشهد. يمثل تخريج هذه العملية: المركب البصري «أبو الهول».. وقد أريد به المبالغة والتكثير والسخرية لتوصيل المعنى المأمول.

تستدعي الصورة فعل السببية، انطلاقاً من المتن نفسه، ومن خلال الإمكانات التي يتيحها مكون التفاعلية القائم بين الحدود والعناصر المؤسسة للمشهد. ومن ذلك، أن فوطيفار يبدو مستشيطاً غضباً، لأن عنصر الإدانة ماثل قدامه. بهذا المعنى، يتقدم إلينا المشهد باعتباره موقفاً جوهرياً. وإنما، إن هو إلا تكرار للحكاية النمط ـ أصلية والأبدية: حكاية الزوج والزوجة والعاشق. من هنا، فحيث تشير صورتنا، من زاوية زمنية صرفة، إلى الماضي، فهي، في الوقت نفسه، تحيل على الحاضر والمستقبل كذلك. بكلام آخر، إنها بمثابة ماض يفيد الاستمرار.

يجيء النص إلينا من شقوق ديانات الكتاب والمرويات الشعبية. وبذلك، تسعى المرسلة لكي تكون أكثر مرجعية، أي كونها تشهد على واقعة جرت وتناقلتها الكتب والألسن. وتستضيف الصورة الوظيفة التعبيرية من خلال المركبات البصرية التي تتنوع مستويات المشهد، وبواسطة سنن الحس ـ حركي، وسنن التواصل عبر المسافات الفاصلة. وأساساً، اعتماداً على الإمكانات التي يمنحها الخط واللون. وتحل الوظيفة الإفهامية هنا، بشكل وازن وبقوة، متوسلة مفهوم النظر ومفاعيل الصدمة والغرابة والإثارة. وهي مفاعيل تبغيا التحريض والتعبئة. كما أن الوظيفة الإنتباهية تجد ترجمتها في المناصات اللغوية، واتجاهات النظر، ووضعيات الشخوص، والبساطة اللونية، والقطع المستطيل، والتأطير. في حين، تقوم الوظيفة الشعرية على المظاهر البلاغية والاستيطيقية (الانزياحات)، والتشكيل الغرافيكي، واللون الى حد ما. على أن المناصات اللغوية تحتل الحيز المركزي الذي تشغله وظيفة الوراغة في الصورة.

في اختصار، استطاعت المرسلة استخدام هذه الوظائف التواصلية والإخبارية في صيغة تكشف عن عملية تسنين ثقافية متميزة. وهذا ما يسوغ لنا الزعم بأن نموذجنا، من وجهة نظر جشطالتية، يعد من الصور القوية، المعقدة، على اعتبار أن حمولته الرمزية والإيحائية كثيفة ورحبة. وهو، أيضاً، ما يكسبه بعداً فانتاسطيكياً واضحاً.

والظاهر أن نموذجنا يميل نحو استضافة خصيصات التصوير الغربي، بالأساس، إن على الصعيد المورفولوجي، كما تقدم، أو على المستوى التيماتي. ولأجل إبراز هذا الميل، سنعود، مرة أخرى، إلى تيمة «العُري». فقد أوضح الباحثون باباديولو، وإيتنغهاوزن، وتيتوس بورخارت أن التصوير العربي ـ الإسلامي لا يكشف (يعري) شخوصه، فيما عدا الشخوص الخارقة، ساكنة الأشجار، وعروسات البحر، والجان... بينما تظل الشخوص الآدمية متدثرة باللباس، اللهم من لوجوه والأيدي التي تبقى ظاهرة[45].

بالمقابل، تذكر الباحثة زينات بيطار، على هدى مقاربات الباحثين سابقي الذكر، أن التصوير الاستشراقي استخدم جسد الإنسان العاري، ولا سيما في إطار ما اصطلح عليه بفن «العاريات»، «بوصفه نوعاً فنياً تقليدياً عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر كنوع فني مستقل (عاريات فيرونيز، رمبرانت، تيتيان، جورجوني، روبنس، فيلاسكس، و«عاريات» عصر الروكوكو، غراغونار، بوشيه لانكريه، لوبرنس، وغيرهم) حاول الرومانسيون إحياءها من جديد بوصفها نوعاً فنياً ورومانسياً أيضاً، يمثل علاقة جمالية بصورة المرأة، المخلوق الذي لا تعرف حدود لسطوته في «الزمان» أو «المكان» في القدم أو المعاصرة»[46]. هناك ميل إذن، وليس التزام بقواعد التصوير الغربي. ذلك أن نموذجنا يستحضر الهجانة كنمط تصويري يتحاور مع عدة أساليب فنية، ولا يخضع للثوابت أو التصنيفات... وتتعايش الأصناف الفنية في معماريته، وبنيته (الزخرفة، التزويق، العربسة، المنظور، الخط، اللون...) دون أن ينفي هذا غلبة ما لاتجاه (اتجاهات) معين عليه.

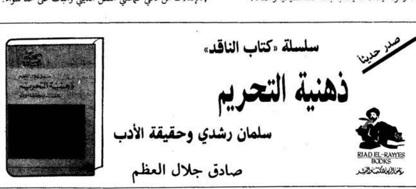
مما سبق من وصف وتحليل لمجموع مكونات الصورة التي طالتها القراءة نخلص الى أن الصورة لا تخفي مقصدية إقامة ميثاق تواصلي مع المتلقي، إن مباشرة (عملية التضمين)، أو بصفة غير مباشرة عبر السعي الى الإنسجام مع أفق انتظاره (الإثارة، الموقف من المرأة، السياق الديني... الخ).

ويبقى السؤال قائماً حول أية موجهات حددت عمليتي التلقي والقراءة: أهو النص الديني والمنقولات الشعبية التي تشكل مرجعية النص البصري، أم الباث «الأصلي» (الرسام أو المصور) الذي يعرض علينا مجموعة أدلة ومركبات بصرية ولغوية دون غيرها، تضبط دائرة النظر، وتوجه القراءة. أم خلفيتنا المعرفية كثقافة واطلاع وكمؤهلات في التأويل، والتبشير، وبالتالي، كإمكانية للإنفلات من فكي كماشتي النص الديني والباث على حد سواء؟ □

٤٤ . استعنا في تأويل دوال الألوان، في هذه المقاربة، على جملة كتب تراثية عربية ـ إسلامية، وهي كالتالي:
ـ في المعجم: ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق.
ـ في تفسير الأحلام: ابن سيرين (١٩٨٨)، تفسير الأحلام الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت.
ـ النابلسي، عبد الغني، المرجع السابق، الجزءان.
ـ ابن شاهين، اشارات في علم العبارات (ضمن تعطير الأنام للنابلسي، الجزء الثاني).
ـ في «علم الفراسة»: ابن عربي، محيي الدين (ب.ت)، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني.
ـ الصفا، إخوان (١٩٨٣)، سر الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرياسة، تحقيق: د. أحمد التريكي، دار الكلمة.
ـ الرازي، فخر الدين (١٩٨٣)، كتاب «الفراسة» ضمن الفراسة عند العرب، يوسف مراد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٤٥ .

Voir:
- Burchardt, Titus (1982), L'Art de l'Islam, Sindbad, Paris, p.169.
- Ettinghausen, R (1977), La peinture arabe, Skira- Flammarion, Genève, Paris, p.187.
- Papadopoulo, A. (1976), L'Islam et l'art musulman, Mazenowd, Paris, p.103.

٤٦ . بيطار، زينات (١٩٩٢)، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، ص ١٦٣، ١٤٦.



قبضة

مديحة النّعاس
ليبيا

■ لتأخذه
نحو مراتع بكم
هنالك
تجتمع حشود
باحثة
عن اسم
مبتدأ
لسلالة زبد
لتأخذه
نحو بقايا
ما حمل الوقت
لتفتت،
في الماء المالح،
آخر بذرة تنسكب
على أرض رطبة
ليكون
كما تحلم في صمت
قدما تحمل كتفاها
وشائج غابات
غضه
ليكون كما تحلم
في صمت
رسولا يقطع
أطراف اصابعه
حين تغيب وصايا
الأب
سيحمل من طين بدايته،
آخر ما كتب الملح :
انا من قطع اصابعه
ليكون كما شئت
فقعات الزبد
ستأخذه
ليشاهد في الصمت
كيف يكون القلب،
فلقات أربع،
أو أكثر
تتساوى
في راحة كف
سيشاهد
كيف يكون
القلب
فلقات أربع
أو أكثر
تجتمع على دمه الحار،
وترتب أوورده النبض
سيكون كما تحلم في الصمت. □







آراء



النقد الأبله!

صفية السباعي شرقاوي
المغرب

■ منذ زمن ونحن نصادف مقالات وتنبيهات بل وصرخات تكشف عن «تردّي» الثقافة العربية و«فوضى» الكتابة والنشر، واختلاط «الحابل بالنابل» كما يقال، وانعدام أصوات ناقدة ومحترمة تفضح الزيف والادعاء والاتجار. ومنذ زمن كان النقد (في أحسن نماذجه) غير متساهل في مميزات أساسية، لا تميز الناقد وحده، بل كل مثقف: المحصول العلمي والثقافي، الاطلاع والانفتاح على الاعمال الابداعية والنقدية وقضاياها النظرية والعملية، الصرامة في تمحيص المعطيات، سواء تعلق الأمر بالنصوص الابداعية أو بالمناهج النقدية. لكننا نواجه الآن «نماذج» من «النقد» تكشف عن هوة رهيبة من التردي واللامسؤولية الفكرية والعلمية (وربما الأخلاقية).

وصار التدقيق والتمحيص واحترام المعطيات التاريخية والمنهجية من أهون الأمور. وهكذا يتناول السيد شاكر النابلسي «دراسة» أدب عبد الرحمن منيف، وهو آخر «ضحية» من ضحاياه، بعد أن «تناول» فدوى طوقان وتشيخوف ونجيب محفوظ والقصة السعودية (!) والشعر الحديث، ونزار قباني، ومحمود درويش، وغادة السمان، والفكر العربي المعاصر، وسعدي يوسف، والثقافة الاردنية، ودراسات سياسة متعددة، عن التنمية والثقافة الخليجية (!) وسعودية الغد الممكن (!!)، ولا تعجبوا فَلِلمؤلّف أكثر من خمسة وعشرين كتاباً في زمن أزمة النشر وأزمة الكتاب! وما كان لنا أن نقف عند هذه الظاهرة المؤسفة (والطبيعية مع ذلك بالنظر إلى وضع الثقافة العربية الحالي) لو لم يكن «الضحية» عبد الرحمن منيف الذي لا يستحق، لجدية تعامله مع الكتابة الروائية، هذه «المرمطة».

ولن نستعرض في دراسة السيد النابلسي إلا نماذج دالة، ونترك لمن هم أقوى أعصاباً أن يدخلوا في التفاصيل. فالظاهر أن المؤلف جاهل تماماً بنظريات الرواية ومناهج تحليل الخطاب الروائي ومفاهيمه الإجرائية. ولذلك فهو يقدم آراء وتفسيرات ليست فقط فاقدة لأي معنى، بل مضحكة أو مبكية حسب الحالة النفسية للقارىء. أنظروا كيف يُعَرِّفُ مفهوم؛ Paratext انه «(المناص) ومعناها جزء أو قطعة صغيرة من النص، فـ (Para) وحدة نقدية تركية. وهي جزء من أربعة آلاف ليرة، إلا أنها في لهجة بلاد الشام العامية تطلق على كل شيء صغير.... و(Texet) معناها النص، إذن فـ (Paratext) هي بارة من النص، أو جزء صغير من النص»!! (ص ١٣٥). ويحيل على سعيد يقطين والمعتقد أنه مَا قرأه ولا أطلع عليه!

ويورد في الصفحة ٢٩٧ في مفتتح فصل من فصوله قولة لهجيل: «الملحمة هي شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية»! والخطأ هنا مزدوج، إذ علاوة على أن هيجل لم يقل هذه القولة بهذه الصيغة فإن المقصود بها الرواية لا الملحمة! أما باختين فقد درس الشعرية في روايات دستويفسكي! (ص ٣١).
ولإضفاء العلموية على «دراسته» يقدم جداول وأرقاماً ثم يكتب بعدها مباشرة: «بعض الارقام تنقصها الدقة»! وإذا شئتم معرفة ما هي أسس «الجدولة» في هذه الجداول ستجدون: «صفحات تفعل فيها الشخصية الرئيسية من أجل شخصيات أخرى» و«صفحات تفعل فيها الشخصيات الأخرى من أجل الشخصية الرئيسية (ص ٢٢٨) وهكذا!!

وإذا ضربنا صفحا عن دقة المعلومات والإحالات والحسابات، وعدنا إلى تعامل المؤلف مع النص الروائي لمنيف، سنجد اللامبالاة المطلقة واللامسؤولية حتى في قراءة النصوص بل تحليلها، نجد الخطأ والخلط: رجب اسماعيل في «شرق المتوسط» يتحدث عن زوجته السابقة «هدى»، ويكتب «تركته زوجته وتزوجت برجل آخر»، والمعلوم أن «هدى» لم تكن إلا خطيبته!، وفي الصفحتين ٢٧١ ـ ٢٧٢ ينسب قولاً لمنصور عبد السلام إلى إلياس نخلة (من رواية «الأشجار... واغتيال مرزوق»)، وطوال دراسته يعتقد أن مكان روايته «سباق المسافات الطويلة» هو بيروت، مع أنها ليست إلا محطة قصيرة، تنتقل بعدها الأحداث إلى بلد من بلدان النفط (إيران في عهد مصدق عام ١٩٣٥)، ويقول إن ابنة المحملجي (الشخصية الرئيسية في الجزء الرابع من خماسية «مدن الملح») وجدت ميتة في الفندق (ص ٢١٨)، بينما تقول الرواية إنها وجدت ميتة في حمام الفيلا التي اقتناها المحملجي في ضواحي جنيف! وقد يطول بنا الأمر لو استعرضنا كل أشكال الغلط والاحالة والخلط، غير أننا نشير إلى سبب كل هذه اللامسؤولية: إن السيد النابلسي يفتح الرواية كيفما اتفق «ويكمل من رأسه»، وهكذا فهو حين يستعرض، افتتاحيات روايات منيف، يفتح أول صفحة وينقل ما بها دون تمحيص، فينقل بداية مقدمة صدقي اسماعيل لرواية «الأشجار... واغتيال مرزوق» على أنها هي افتتاحية الرواية، ويخلط بين المقدمة والنص الروائي! وربما تتساءلون: أين تحليل المؤلف، وكيف حاله؟ يكفي أن نورد بعض العبارات كنماذج: «الزمن النفسي. يُلْغِي تكتكات الساعة، ويحل محلها تكتكات القلب» (ص ٢٤٧)، «فالصحارى والقفار والقطبان الثلجيان، لا تعد أمكنة لأنها خالية من الحياة، وخالية من الحركة» (ص ٢٣٢)، ولماذا؟ «الأمكنة هي البشر، والناس هم الزمن، والحركة هي المكان والزمان. إذن فالانسان هو المكان، والزمان، والحركة. قبله وبدونه، لامكان، ولا زمان، ولا حركة»، وليفهم من شاء في هذه الفلسفة الشقية!

وما أكثر الانتقادات المضحكة الموجهة إلى روائي من حجم عبد الرحمن منيف من أبسطها ما جاء في الصفحة ٤٨٣: «فهل يعقل أن يقطع القارىء مسافة (٢٤٠٠) صفحة من هذه الخماسية «مدن الملح» دون أن يلتقي بحبيب أو حبيبة، بعاشق أو عاشقة، يتبادلان الحب، يتناجيان، يقبلان بعضهما بعضاً، يمارسان أي فعل جنسي؟؟».

وحين يحاول السيد النابلسي أن يرتفع إلى التنظير أو تحليل الخطاب، نجد أشياء مفرحة مثل أنواع الجمل، انها: «الجمل القصيرة والجمل الطويلة والجمل المركبة»!! ص (٧١ ـ ٧٢). وعن الأفعال

وعلاقتها بالزمن: «الفعل الماضي هو الماضي والفعل المضارع هو الحاضر» ومن المستحسن لنا جميعاً أن لا نكشف عن مصير مقولات جيرار جينيت ومفاهيمه (ص ٧٦ ـ ٧٨) على يد السيد النابلسي.

ولعل كل هذا ناتج عن «منهج» السيد شاكر النابلسي وهو «منهج» طريف إذ يعرفه كالآتي (ص ٨): «سمي هذا المنهج بالمنهج النقدي الملحمي، لأنه منهج لا يأخذ بأدوات مدرسة نقدية معينة، وإنما يستعمل أدوات كافة المدارس النقدية المتاحة أمامه والمناسبة والصالحة لفتح مغاليق النص.... آخذا بالاعتبار تجليات التاريخ وسياقه، وتشكيلات الجغرافيا وتغيراتها». ويحاول أن يلقي على النص: شعراً أم نثراً كافة الأضواء، بمختلف الألوان، ومن مختلف الزوايا، وهذا ربما أفضل تعريف لمنهج الخلط الجاهل أو الجهل المخلط! أما تسمية المنهج بـ «المنهج النقدي الملحمي» فهي من الشطحات التي لا يجود بها الدهر إلا في النادر.

لكن، كما تقول حكمة موغلة في القدم: «تؤخذ الحكمة من أفواه البلهاء»، إذ يفلت من السيد النابلسي مرة قوله في بلاهة مُسلّية: «ومن الممكن أن تكون كل هذه التفسيرات تفاسير بلهاء، ومن الممكن أن يكون تفكيك الرموز على هذا النحو ضرباً من الخيال النقدي».

ولحسن الحظ فإن لدى القارىء وسيلة للنجاة من آفة مثل هذا «التفكيك» و«الخيال النقدي»: إنها النصوص الروائية لعبد الرحمن منيف ذاتها، والتي لا تستحق للأسف هذه «المعالجة النقدية» التي هي أشبه بمعالجات المشعوذين الذين يحولون أصح الناس وأقواهم إلى مرضى أو إلى أموات. فيا لضيعة الأدب في عصر الانحطاط الجديد! □

طاولة مستديرة.. للحضارات!

محمد حسين نصر
ليبيا

■ كم يبدو هذا العالم ضيقاً رغم اتساعه حتى تشعر وكأنك في علبة وقيد!!

تحاول قدر الامكان أن تتجاهل ما يدور بداخل هذه العلبة ولكن سرعان ما تفشل المحاولة وتلاحقك هموم الآخرين:

ـ الاطفال الجياع النائمون على الارصفة، وجوه شاحبة غطتها التعاسة واعتراها صدأ الحياة وداهمها عوز السنين!!

ـ ملايين من البشر تحصدهم الفاقة ويفترسهم المرض ينامون ويصحون على حلم ضائع اسمه «الرغيف».

ـ حروب وقلاقل يدفع الانسان ثمنها بسخاء ويجني ثمارها الطغاة والمغامرون، والنتيجة هلاك هذا الانسان واتساع مساحات الشقاء والحزن والعناء!!

ويقولون في افتتاحيات الصحف وأعمدة المجلات ومقدمات الدساتير وبطون الكتب، إننا نعيش عصر الحضارة والتمدن، ويزعمون أنه بخلاف العصور البدائية... حيث كان الانسان يتربص بأخيه الانسان من أجل صيد أو غنيمة.

ولكن ما الفرق بين الاثنين؟

الفرق هو: إن سلاح الأول الرمح أو الفأس بينما سلاح الثاني هو الدبابات والطائرات في أحسن الأحوال وفي أبشعها السلاح النووي والغازات..!!

والمحصلة موت الانسان في كلتا الحالتين!!

ناهيك بالكوارث والمجاعات والتي بدأت في تزايد ملحوظ لتقلص من طموحات هذا الانسان نحو حياة أفضل.

لقد فقد هذا العالم وقاره......!

وكشف عن نفاق الساسة الذين يقودونه إلى الهاوية....!

معلناً بذلك عن فداحة الازمة وعلى كافة الصعد:

ـ أزمة في الفكر.

ـ أزمة في السياسة والاخلاق.

فعلى المستوى الفكري سيادة الافكار التي خلقت هوة بين الانسان والطبيعة، وبين الفرد والمجتمع، بين الانسان وخالقه بل حتى بين الانسان ونفسه. ولا تزال هذه الافكار تحتل مركز الصدارة في الممارسة والفعل ابتداء من أفكار «ميكافيلي» والمبنية على القوة، أليس هو القائل: أن يكون ثعلباً ليتقي الحفائر والحبائل وأسداً ليرهب الذئاب!!!!

والمعنى هنا الحاكم! ومروراً بأفكار «هوبز» الانسان ذئب لاخيه الانسان! ليظل بالتالي محور العلاقة بين هذا الانسان وأقرانه التوتر والخوف والترقب! انتظاراً للمجهول...!

وليس بعيداً عن هذا السياق تأتي أفكار «نيتشه» فيلسوف القوة تلك القوة التي يرى فيها الدافع والمحرك لكل سلوك وفعل إنساني لأجل خلق «الانسان السوبرمان» والمعادلة: تدمير الضعفاء وبلا شفقة...! ولا يتورع «هيغل» فيلسوف التاريخ والحضارة عن القول أن الغرب يمثل نهاية العالم الذي يتجسد فيه المطلق، والمتمثل في الحضارة الأوروبية حاملة الروح، أما الشعوب الأخرى فهي مجرد هوامش على جدران هذه الحضارة.

ثم ألم نر كيف رسخ علم الاجتماع البرجوازي التباين الطبقي بين أفراد البشر، بل إنه في أحايين كثيرة استخدم لتبرير الظلم وقمع تطلعات الكادحين ومعها اتضح زيف نظرية الحراك الاجتماعي التي يتشدق بها الرأسماليون...!

وهكذا أنتجت الحضارة الغربية الرأسمالية الانسان ذا البعد الواحد. وخلف تلك الغيوم ظهرت الماركسية رافعة رايتها لتقول لنا ببطلان القيم المطلق، وأن الحل يكمن في دفن الملكية مصدر الشرور والآثام! وخلق الانسان النموذجي.

لكن تظل المسافات بعيدة بين النبوة والواقع، فلقد صادرت الماركسية الملكية ولكنها وضعتها في يد غول جديد اسمه «الحزب»، وتناست أن الانسان فوق دائرة التجارب وأنه لا يمكن نسخ الانسان!

وباسم تلك النبوة صادر «حزبها» الفرح والحلم والأمل من الأزقة والطرقات والحدائق وكذلك من عيون الناس. لتسقط أخيراً أمام صرخات «الفرد» ونعثر على «شهادة ميلادها» والتي تقول لنا وبالخط العريض إن «الماركسية» إبنة غير شرعية أنجبتها الرأسمالية في أزمتها الكبرى، لتفرز معها اشكاليات جديدة على المستوى الابستمولوجي، وهكذا يتضح مدى عمق الازمة التي يعيشها هذا العالم حيث ترتب عليها جملة من العوامل نذكر منها:

ـ استغلال الشعوب وسرقة ثرواتها وادماجها في السوق الرأسمالي العالمي رغم أنفها لتدفع ثمن حماقات الآخرين! ليتحول معها الاقتصاد إلى استعمار جديد به يتحكمون في العباد والرقاب!!

ـ ضبابية في الأهداف وازدواجية في المنطق.

ـ استعلاء شعب على شعب آخر.

ـ مركزية حضارة وهامشية أخرى.

ـ صار شعار الغاية تبرر الوسيلة نهج كل السياسات المعاصرة.

ومن هنا تظل المراجعة، للوضع الذي أضحى فيه عالمنا، جديرة بالاهتمام لنتبين مدى حجم الكارثة التي نحن فيها. فإذا لم يتم تفاديها وذلك من خلال مراجعة جذرية للنظام الدولي برمته، باعتباره نتاج أكبر حربين كونيتين تشهدهما بسيطتنا، ومن ثم مراجعة علوم الانسان. فإن لم نفعل ذلك فإننا سنقترب من المجهول ونسير نحو العدم. وعليه لا بد أن تلتقي الحضارات حول طاولة واحدة وأن تدخل في حوار فعال ومثمر يبدد شبح السيطرة والحروب والقلاقل شريطة أن يشعر الجميع بالمساواة في هذا الحوار وليس على غرار الحوار الذي يطرحه الغربيون! □

في إرث الثقافة واحوالها:

أي عناد عظيم فينا؟!



يوسف بزي

■ يعتريني شك كبير حين أجد هذا الرضى العميم في الكلام المتصل عن الادب العربي المعاصر، في صياغة تأريخية انسيابية على شاكلة «كل شيء على ما يرام». ولا يفزعني أكثر من ذلك سوى النقيق السهل السائد في التحقيقات والمقابلات الصحافية الثقافية على شاكلة «ما رأيك بازمة الشعر» أو «أزمة الحداثة» أو «المسرح» إلخ . . . دون أن ندري عن أي أزمة يتحدثون ومتى حدثت!؟ ذلك ما يحفزني أن أتساءل عن «الثقافة» التي تجري في بلادنا. ما هي القصة بالضبط؟ أي كذبة ـ بالون ننفخ فيه منذ لا أدري؟ أي ورطة هذه؟

لقد تم الاذعان في الثقافة، مدة تزيد عن النصف قرن، للجدل العنيف عن «العمودي» و«التفعيلي» و«النثري» ومن ثم في لحظة واحدة تبين ان كل هذا الجدل هو خارج موضوع الشعر تماماً، وخارج سياق حركة «الشعرية» والتأثيرات الحقيقية التي فعلت فيها طوال هذه المدة. ذلك ما يكشف لنا، على الأقل، خللاً فظيعاً وعجزاً مستفحلاً عن النظر والتحليل والمصارحة.

هذا مثل واحد من أمثلة لا حصر لها، اذا كان يدل على شيء، فإنه بالنسبة لنا، نحن الجدد في الثقافة والكتابة، يدل على هذه الاخطاء والمغالطات التي علينا تدبرها بروية وربما بشيء من التردد والتواضع بل بخوف وريبة. وقد نتساءل، أمام هذه المسؤولية الموروثة، عن مدى شرعية هذه السلطة التي تمارسها علينا تلك «الثقافة»، وهل يجب لتستقيم «ثقافتنا» أن نشعر بوزنها ونقيم لها ثقلاً واعتباراً، مثلما افترض السابقون، وان نجري الأمور مثلما درجوا على إجرائها، على سبيل انتظام الارث على حاله من السلف إلى الخلف؟

إن ما يشغلني ليس الوراثة، فهذا تحصيل حاصل في مبدئه. انما كيف نعايش ونثاقف هذا الارث، خاصة واننا أصحاب مزاج معقد بسبب هذا التدفق اللامحدود، راهناً، لاشكال وخطابات ثقافية توازي في العام الواحد من زمننا الثقافي أكثر من ربع قرن من الزمن السابق. اننا بهذا المعنى أمام خيارات شتى، وأي خيار منها، ندرك تماماً، انه يحمل إلى حد بعيد اختزالاً اعتباطياً لا مجال لنكرانه أو تجنبه. ومع ذلك فنحن أميل لأن نتحرر مما لم يفعلوه لا مما فعلوه وأرسوه. فالذي قصروا عنه لن نحتّم معاودة الكرة من أجله. فهذا استدعاء لزمن انقضى ولا سبيل لاسترجاعه.

بهذا المعنى نحن، وبصراحة، متحفظون على ما درج في الثقافة، في ذهنيتها، وبنيتها، إلى مدى نستشعر معه باستعصاء الحوار واعيائنا منه، على نحو ما جرى في الجدل الارهابي المديد عن «الأصالة» و«الحداثة» دون أن ندرك ما هما بالضبط. وان هزءنا بهذا التكرار الممل الذي يتكوم بالاطنان في المستودعات والارشيفات عن

«الحداثة» و«النهضة» و«الرواد» و«الصوفية» و«السوريالية» و«التراث». هذا الهزء من «ثقافة» كاملة، وفيه نسبة تعسفية لا ننكرها، لا نقف عنده بل نتعداه إلى الاختلاف والمغايرة على نحو غير عقائدي، حسبنا البحث عن لهجة أخرى وثقافة تناسبنا بمعنى من المعاني، لا مجال الآن للادعاء بصوابيتها، كما أنه لا مجال للتهرب من الامساك بهذا الارث المتعِب.

هذا الأخير يفرض ظلاً ثقيلاً على الجيل الراهن مما يجعله ينوء بمسؤوليات واعباء تمنعه أكثر من أي وقت مضى من تحقيق موضوعه ولغته. فالماضي يقف اليوم في نسق «الثقافة» كتاريخ مستمر، وهذه الفعالية المضاعفة له تستلزم أكثر من مجرد قراءته بل معرفة حدوده ومساحته في حاضرنا الذي يبدو مرهوناً لمجد الماضي وخطابه الذي لا يبهت ولا يعتريه الصدأ، في اللحظة عينها التي يسعى معها هذا الحاضر لفض اشتباكه مع اعتبارات الماضي. وفي اللحظة نفسها التي نجد فيها مزاجنا يخضع لما هو آني إلى حد كبير. وإذا كان الزمن الذي عرفوه عبارة عن خط واحد يتقدم باطراد هو غيره الذي نفهمه والذي تحكمه فوضى لا نهائية في الاتجاهات والمقاصد والتراجعات والانعطافات، فان كل ذلك يجعل إمكانية الحد والبت مسألة عبثية في أفضل الاحوال. وان أخطر ما في الأمر في مزاجنا ان ما هو آني ومرحلي هو وحده «الحقيقي» بالنسبة لنا. و«المستقبل» ذاك الهدف الذي سعوا إلى صناعته يبدو لنا، ومن منظورنا للزمن، انعكاساً عاطفياً لماضٍ ناقص وغامض.

«التنوع» ذاك هو اختلافنا. وان كمية التنوع والتعدد والسعي للقبض عليها هي ما تجعل ثقافتنا أو مزاجنا بلاعمق بل سطحية أفقية. ثقافة تكاد تكون عملية سير لا عملية حفر. ذلك ما أشار إليه أحدهم بذكاء وفي معرض المديح لا في نيّة الذم، وهذا برأينا لدلالة على تبدل الذوق النقدي تبدلاً حاسماً لا فكاك منه. هذا التبدل لا تعتريه بل لا مجال لديه لذلك، عمليات ثأر من الخطاب السابق الذي أضحى «شهادة ثقافة» فحسب.

وفي هذا التنوع ما يجعل «الثقافة» الآن، أكثر عمومية وتواضعاً، وبالتالي أكثر قدرة على الاعتراف، وربما القبول والمهادنة.. طالما ان ليس في ذهنية هذه «الثقافة» أي حرب تود خوضها في ساحة «الهوية» وما شاكلها أو في ماهية «المستقبل» وتهويماته المغرية. (لا مجال للتفاؤل كما لا مبرر للتشاؤم). وقد لا نستطيع شجب صفة «الثقافة السادرة» فهي صفة صحيحة إلى حد ما، فنحن نعي ان «مثقفي الكتب» ينقرضون في حين يتزايد ويسود «مثقفو التلفزيون» الشعبويون. ان هذا الأمر لا يستدعي الحزن ولا يتطلب نوايا عدوانية واستحكامات، بل ربما يتطلب الأمر من مثقفي الكتب والاكاديميات ان يكونوا أيضاً، عند الضرورة، مثقفي تلفزيون. ورغم استحالة ذلك نظرياً فإن الجيل الحالي من المثقفين والكتاب هو هجين نموذجي (وقد يكون الأخير) لهاتين الثقافتين البالغتي التنوع والمتداخلتين احداهما بالاخرى تداخلاً وثيقاً من الصعب فصله.

ما يهمنا ان هذه «الثقافة» الأكثر تواضعاً والتي ننتمي اليوم إليها محلياً وكونياً، تسمح لنا بنظرة أكثر وضوحاً وانبساطاً، وتفسح في المجال لاعتراف جديد وللهزء كما للجدية. وهذا ما يجعلنا نرى ان فرض كل ذلك الارث كانتصارات وانجازات ثقافية في خط مستقيم لا لبس فيه، منافٍ للواقع تماماً. فالثابت والاكيد ان ثمة شكوكاً كبيرة وجوهرية في مجمل النتائج التي ورثناها. وان أغلب الطروحات التوفيقية على الطريقة العربية في «أخذ ما يناسب ونبذ ما يخالف التقاليد والاعراف» أسست لثقافة ناقصة ومبتورة وشديدة الاستبداد. انها طروحات كانت بلا ضفاف حقيقية، وشكلت اضطراباً عظيماً لن نتخلص أبداً منه في المدى المنظور.

إن مزاجنا اليوم يسمح لنا مثلاً، أن ننظر إلى الاستشراق ونتائجه، بدرجة أو بأخرى، نظرة مختلفة تماماً، في السلبية والايجابية، وهذا يستتبع اختلافاً حقيقياً في النظر، بمجمل حركة الادب العربي النهضوي وما بعد النهضوي بوصفه، في جزء كبير منه عبارة عن ردات فعل متباينة تجاه الاستشراق كطرح ثقافي وبنية خطابية وفعل اتصال واسلبة.

هذا ما يجعلنا أيضاً نقر، وبتواضع كبير، ان ترجمة شاعر أجنبي واحد، في النصف الأول من هذا القرن، اثرت في القصيدة العربية المعاصرة أكثر من ألف كتاب عربي في الادب والسياسة والاجتماع والفلسفة. وهذه المفارقة، التي قد تصيبنا بالكآبة، لا يجب ان نخجل بها ونخبئها في دواخلنا، بل يجب ان نعلنها دون تردد كي لا يكون انتقام التاريخ مضاعفاً بعدما انتقم من مكابرتنا وتمنعنا مثلاً من ترجمة «فن الشعر» لارسطو منذ أكثر من ألف عام. لكن أية لعنة ستنزل علينا حين نجد كل أسماء الادب العربي بلا استثناء هي قرينة ونسخة تصويرية رديئة وجيدة لاسماء الادب الغربي!

إنها الانجازات المجبولة بالخسارة والهزائم. انها لعنة المكابرة في ثقافة تحك اذنها اليمنى بيدها اليسرى بعناد نادر ولا مثيل له.

اننا اليوم وكجدد في الكتابة والثقافة نتوهم كونيتنا ومحليتنا في عالم لم يعد من مجال لـ «جديد» فيه، أو لموضوع «اكتشاف». أو حتى لمادة «ابتكار». وأي استعمال لهذه المفردات (الموضوعة بين مزدوجات) هو دليل ادعاء لا طائل تحته. وطالما اننا متورطون في زمننا الذي تحكمه نسبة كبيرة من التعسف، فربما من المستحسن التخفف من هذا القدر الكثير من الميتافيزيقية في قراءة مسائل تراثنا وكتابتنا ولغتنا نفسها.

وبأي حال، فان ذلك كله نعجز عنه أمام مسألة «الآخر» الذي وحده سيتيح لنا مسألة «التراث». وفي المسألتين نحن هنا، في الثقافة الماضية والثقافة الجارية، بلا مبرر جدي وبلا دراية بما يجري من استلاب، من النافل مقاومته ومكابرته في اللحظة التي لا نعرف «مسألتنا» و«مسألته» وفي أية صورة سيتم الحوار، بل أي حوار هذا الذي نفترضه؟!□







البشائر في مسائها الأخير

فاضل الخياط
العراق

■ في الهواء الذي يكبر في اصابعنا وفي حويصلات الهواء. في النار التي تكبر في منازل الرحم وفي التوجس. في البياض الأقل انخفاضاً عن الجنوب هنالك في احتفال الأرض البعيدة عن الأرض، في الأعلى المتحدِّر من الأعلى.... بيرقات بلون الشتاء على سقوط قديم، بانتظار الصليب الأخير يطل من الم جامدٍ وشرنقة خاملة. عربة الوليد الذي امحى عن حافة الضوء يخيِّل اليَّ أنني أشهد الليلة بوابة الليل أشهدهم يتدفقون من الشفاه والفرائض التي كان عليَّ أن أستفيق بها وأنْ امنيَّ الحروف بكلمة الفصل ولكنني موجع بالسماء القديمة. لأظلُّ ظلّك يا وجعُ، كم انغمرنا معاً في باحة الجمر الرحيم، معاً خرجنا من هفوة في جدار يريد أن ينقضّ واجترحنا بقية الموت على ريشةٍ جنوبية وقلنا: نهارنا البكر شدُّني الى حرائقه فاهتزت المناسك راضيةً وغافلةً عن هواءاتنا الصغيرة، كل هذا أخرج المُجرى من شراشفنا واسدل الفضاء على حشرجة في الجنوب.

***

رائحة القراءة تحملني لرطوبة بيت معلَّق في الدعاء وعلى الدعاء رجال يحضرون مع الضياء الأخير، فيا منازلنا انزلي بنا فنحن عاجزون عن الوقوف، قفي بنا ريثما تطرح الحشود مخاوفها وينجرفون مع الفتى العليل ينسونه فتذكرهم شدَّة روحه ويحملهم نحو جهة خالدة.

***

الهواء الجنوبي ذكرني بممالك تهوي وحرائق تقوم من العظم وكان على الشمس أن تنحت الكلام والطريق فنحن غاربون عن افتراع الفعل عن التوحُّد في الأشعة العليا. لا شيء يجمعنا سوى الأسرة، أسرَّة على القلوب وأسرَّة في حناجرنا. لا شيء غير حضور من حاضر مهمل وحليب تأريخ غامض يؤلف بيننا أو يفرِّقنا في المعارض، نحن الميتين عن التقافز نعلن عرينا. يبطِّننا التلاشي وهذا يقودني الى صمت حقيقي فيه ظلمات وبرق وقول عليَّ أن اندس بين اصابعه وامنحه الكلام، المشاهدة، التقافز.

***

بين أن اهادن أو أعلن انفلاق لغة مذهلة مساحة للتأملِ والفزع وهذه هي حصانة العدد وهذه الهوَّة تغري العرائس بالهلع والحقول بشره عقم طويل، فلذا أظلُّ أعدُّ الدقائق بالسقوطات الكثيرة والمآتم بالولادات، وذلك يمنحني افتراضاً كريماً اطلُّ به على الأرض المباركة من الأرض وأطلُّ به على جثة في أسايَ وفي غيابي، في عتمة تمدُّ أساورها على الحروف، يا من لا يغيب أعنِّي على الوهج لأعرف رائحة البعد والقرب منك لأعرف ما الفرق بين احتشادي على الورق وبين غيابي فيك.

أتجلُّ بالمكان وأستغيث بالمعنى. هواء الملائك يسحب الذات عني حيث أغيب وأفتقدك، ينكمش الروح فأشير الى المكان وأهتدي بك، أتسلل من أضعف خروج وأحتمي بالفراغ بما تبقى مني، المكان الذي تدفَّق من جذوة من قبس من شجرة مباركة تكاد منائرها تخطف الروح تناديني بأسماء من سمعوا ورأوا، في السماء التي لا أكون فيها. قائم بشراشف جبرائيلية حضرتي غائبة في اختصار مشارق القلب.

يا ليل ويا كل ليل، لا يتأليل عليَّ ليلك ولا يباغتني اندلاقك، احملني رضيًّا بقدسانيتك، بستائرك الكثيرة، عيناي لك، معك وحدك تكون عيناي مهملتين وبذلك تكبر الجهة، فكن جسري الذي أعبر به ولا يعبر معي الى دهشة الفيض تسحبني الى المرأى واستفيق؛ فيذهل النخل عن جذعه والمحيطات عن مائها، يكون الحزن حينئذ أكبر من الأرض، والقول كلُّه مرايا، حينها يكون الجسد والثياب والحجارة، كلها عيوناً للرؤيا ولغةً للكشف. وايذانا بحضور كل شيء... □

اغماءة بسيطة!

خليل المعلم

■ هو صديق أرمنيٌ ظريف لطيف، «يخبّىء في صدره قلباً شرقيّاً أبيض كالثلج» - كما كنا نكتب في مواضيع الانشاء العربي - غير أنّه يحمل، في الوقت عينه، عقلاً عربيّاً «أخرقَ» في صراحته وجرأته التي لا تُحدّ. حديثه «يشيل الهمّ عن القلب» ولا يخلو من طرافة كما لا أزال أذكر، لكنْ ما الذي حدث له في هذا اللقاء فجعل يومي جلجلة آلام وعذابات.

التقيت به، منذ فترة قريبة، في باحة إحدى كنائس بيروت في مناسبة عزاء، بعد انقطاع طويل سبّبته الحربُ «والهجراتُ الداخلية» المتواصلة دام سنواتٍ تنوف على العشر. وكان سلامٌ وكلامٌ وعناقٌ حارّ، وكادت الدموع تترقرق من عيوننا نحن الاثنين.

بلغة عربيّة تشوبها «تعرّجاتٌ» أرمنيّة من نوع: «كيفو مرتك» أو «مروان بيكون صارت كبيرة» أو «مايا بعدو زغيّورة أو صار صبيّة»؟، مضى الرجل يسألني عن الزوجة والأولاد والعمل والأصدقاء وإلى آخر اللائحة.

وبلغةٍ شبه أرمنيّة تشوبها «تعرّجات» عربيّة رحتُ أجيبه وأسأله بعدما حدّقتُ مليّاً في وجهه ولاحظت أنّ الرجل فقد إحدى عينيه، وأنا - بالمناسبة - من صنف من البشر لا يحتمل الحديث عن ذبح فرّوج أو دجاجة طوزاء، فكيف عن خسارة صديقٍ عضواً نبيلاً، أو غير نبيل من أعضاء جسده!

والأنكى من كل ذلك، أنّ صاحبنا راح يسترسل في شرح تفاصيل العملية الجراحية التي استئصلت خلالها عينُه المصابةُ بالسرطان وكأنّه يحدّثني عن حلم جميل راوده في الليلة الفائتة.

ودخل في أدقّ التفاصيل وأكثرها إثارة.. من



المعاينة الأولى التي «بشّره» بعدها الطبيب بأنّ ثمة مرضاً خبيثاً ينهش إحدى عينيه، إلى قرار لجنة الأطباء بضرورة إجراء العملية «الآن. الآن وليس غداً»، إلى دخوله غرفة العمليّات، إلى إجراء «العملية البسيطة». . وأنا بين مقطع وآخر أترنّح ذات اليمين وذات اليسار، وصاحبي لا يكفّ عن «إطرابي» بوصلات راقصة من حديثه الشيّق!

وكدتُ أغيبُ عن الوعي لولا أنْ تداركتُ الموقف ودسستُ يدي في جيب بدلتي التي كانت تسبح بالعرق البارد المتصبّب، دون هوادة، من أنحاء جسدي، وأخذتُ حبّة ڤاليوم ازدردتها بسرعة ورحتُ أراقبُ بالحاح عقارب الساعة التي في يدي بانتظار مرور بضع دقائق كي تعطي مفعولاً مهدّئاً، غير أنّ إصرار صاحبي على العودة إلى حديثه الطبّي ليطمئنني بأنّ احتمال انتقال الإصابة بالسرطان لاحقاً إلى عينه الثانية «وارد، ولكنّه لا يتعدى نسبة الـ ٨٠ بالمئة»، أسقط مفعول حبّة المهدّىء الأولى بالضربة القاضية، فلجأتُ حينئذٍ إلى الحبّة الثانية، وأخذتُ بيد محدّثي إلى زاوية في باحة الكنيسة فيها مقعدٌ وقرب المقعد حائط أستطيع أن أستند إليه في حال اختلال توازني الذي كان ـ أي الإختلال ـ على قاب قوسين أو أدنى.

ولم يمهلني صديقي لحظةً واحدة، مع أنّنا من أمّة «تمهل ولا تهمل» بل رسم ابتسامة هادئة على صفحة وجهه الهادىء وشرع يحدّثني عن سهولة إجراء العمليات الجراحية، مستغرباً ـ وهذا هو الأهمّ ـ كيف أنّ البعض يتهيبون مثل هذه «المسائل البسيطة»، على حدّ تعبيره هو وليس على حد تعبيري أنا بالطبع.

ورحتُ أشتمُ الجُبن والجُبناء دون أنْ يرفّ لي جفنٌ، في وقت لم يكن ثمة عضوٌ في جسمي قادراً، بعدُ، على النبض أو الرفيف!

وحاولت تغيير وجهة الحديث لتفادي الأسوأ، فتحدثتُ، بلا مقدّمات، عن وقاحة مادونا في استعمال مطلع أغنية لفيروز في أغنية ذات طابع جنسي لها ـ أي لمادونا. فأجابني: عن أي مادونا تتحدث؟ مادونا لبنان أم مادونا الأميركان؟ قلت له: ما شأننا بمادونا «البلديّة» أنا أتحدّث عن نظيرتها الأميركية. وأحسست ساعتئذٍ أنني أمسكت بناصية الحديث وبإمكاني أن أنتقل بمحدّثي، بعد لحظات، إلى أي موضوع آخر فينتهي اللقاء على خير، غير أنه وقد استجمع أفكاره بسرعة نظر إليّ بمزيج من الشفقة والاستخفاف وقال لي: يقول المثل الشعبي: بنكون عمْ نحلق بنصير عمْ نقلّع أضراس. شو دخل مادونا بحديثنا؟

وعندما لمح العرق يتصبّب من جبيني في عزّ الشتاء، سألني ببرود: ما بك؟ قلتُ: لا شيء. قال: يبدو وجهك أصفر كثيراً ولست «على بعضك». قلتُ: منذ فترة عرضت نفسي على طبيب قلب ويبدو أنّ لديّ تضخماً في القلب وبعض التشفان في الشرايين، هذه حال الدنيا يا صديقي. وتابعتُ وقد انتابني شعور بأنني أنهيتُ اللقاء بصورة مشرّفة مع صديقي القديم فسألته سؤالاً خارج أي سياق: هل حضرت مسرحيّة «الجرس» لرفيق علي أحمد قبل أن ينتهي عرضها؟

ضحك الرجل طويلاً، وكأنه لم يسمع سؤالي عن حضوره المسرحيّة المشار إليها ثم بدأ يقصّ عليّ حكاية صديق له أجرى منذ فترة عملية قلب مفتوح كانت أسهل من «شربة الماء».

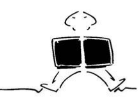
وراح يخوض في التفاصيل متوسّعاً بها، كما لم يتوسّع في الحديث عن عملية استئصال السرطان من عينه. وبين المقطع والآخر كان يعيدني من شرودي إلى «صلب الموضوع»، وكأنّه هو الذي أجرى العملية المظفّرة لصديقه أعلاه ويريد أن يظهر لي براعته في الجراحة (آه ما أجمل الجراحة)!

وبين فتح الصدر وتوصيل وتقطيع الشرايين وإخراج القلب لـ«يشمّ الهواء» خارج الصدر كانت غمامةٌ سوداءُ تخيّم على عينيّ الاثنتين ودوارٌ يرغمني على السقوط أرضاً، وما هي إلاّ لحظات حتى كان الماء ينـدلق على وجهي، وأصواتٌ متعدّدة النبرات تتردّد فوق رأسي: عارضٌ عابر، دعوه يتنفّس، دعوه يتنفّس، الحمد لله على السلامة، أخفتنا يا رجل، لا تقلق إنها مجرد إغماءة بسيطة!□

حواس بيروتية

هبة داعبوق
لبنان

■ الزمان: ليلاً في الرابع من تموز ١٩٩٢
المكان: كورنيش بيروت.
النظر: أرى . . . أنا أرى
عينيه السوداوين وفيهما مزيج أنوار
نور القمر الفضي وتلألؤه على البحر العكِر
أنوار الفنادق والمطاعم البيروتية تلمع
أنوار مصابيح الكورنيش الكهربائية
أضواء قوارب الصيد البعيدة
نار أشعلها صِبية لحرق النفايات
أرى . . .
سكران يترنّح بذبذبةٍ راقصة
حذاؤه ينقر حصى الشاطىء بخطواتٍ ناقصة.
السمع: أسمع . . . أنا أسمع
هدير البحر وأمواجه المتذبذبة
هدير طائرة «الميدل إيست»
زمامير السيارات وبعض المفرقعات
ضحكات بعض الحشاشين
صراخ شرطي عبثاً يحاول التنظيم
وكلمات، همساً من حنجرته تتصاعد
أحبك . . أريدك . .
اسمعها.
الشم: رائحة البحر في خياشيمي
وبضعة مجارير لم تصلح بعد الحرب
رائحة العرق الأبيض من السكران
وحشيش الرجال
والسمك الطازج من الصيادين الراجعين
رائحة كعكٍ ساخن من بائع متجوّل
وقهوة . . . مع هال
وعطره الفرنسي الدافىء . . . مسك وعنبر
أشمّه.
أشعر: بالحصى المبللة بمياه مالحة تحت قدمي العاريتين
بيديه تتحسّسان وجهي، عنقي وثدييّ
بالمياه مع أعشاب البحر تعلق بأصابع قدميّ
بهواءٍ مشبع برطوبة في شعري
بأصابعي على فكّه وشاربيه
أتذوق: القهوة مع الهال
الكعك الساخن
لعابه . . . أجرعه من شفتيه
ماء الحياة بعد الحرب. □



اللسان المبلوع!

الحوار الداخلي في رواية «ثرثرة فوق النيل»

زياد أبو لبن

■ رواية «ثرثرة فوق النيل» تتعدد فيها الأصوات والمواقف التي تؤدي المونولج الداخلي. فهي رواية تنبئية لما حدث في عام ١٩٦٧ من الهزيمة العربية أمام اسرائيل. ونعلم أن الرواية كتبت عام ١٩٦٦، أي قبل الهزيمة بسنة واحدة، وهي تعبر عن الفوضى والفساد والضياع وفقدان القيمة في المجتمع آنذاك. ونلاحظ أن معظم احداث الرواية تقع في مكان واحد ثابت وهو العوامة. وهناك «الصقالة» التي هي معبر ما بين العوامة (العالم الداخلي) والمحيط بها (العالم الخارجي). فالعوامة المكان الذي تجد فيه الشخصيات حريتها، أما العالم الخارجي فهو الجحيم. انه هروب من الواقع مزودين بأحاسيس الضياع والخواء والعدمية، إلى عالم الأحلام. ونرى اهتزاز «الصقالة» بمن يمرّ عليها عابراً من عالم الواقع الى عالم الأحلام.

المونولوج الداخلي في «ثرثرة فوق النيل» يأتي متصلاً عن طريق السرد لا يقطعه الحوار المباشر، وأيضاً يأتي متقطعاً في الحوار المباشر فيتم القطع ثم الاتصال، وليس له علاقة في هذا الحوار وإنما يعبر عن الرفض للواقع والهروب منه. وشخصية «أنيس زكي» شخصية محورية في الرواية ولا يأتي المونولوج الداخلي إلاّ على لسانه. فهو يكشف جوانب هذا العالم وغموضه. وهذا الكشف يأتي أكثر تعقيداً باسترجاع التاريخ القديم عابراً إلى التاريخ الحديث في أحداث تمثل حالة الضياع وفقدان الذات وتمزقها. عندما يشاهد «سناء» في العوامة يتذكر ابنته التي ماتت. ويدخل في مونولوج يبرر فيه فقد ابنته وما قيمة هذا الفقد أمام هذا العالم المتهالك، ويعلل نفسه بالزمن الماضي: «ولكن ما قيمة أن تبقى أو أن تذهب، أو أن تعمر كالسلحفاء. ولم يكن الزمن التاريخي شيئاً بالقياس إلى الزمن الكوني فسناء معاصرة في الواقع لحواء. ويوماً ستحمل لنا مياه النيل شيئاً جديداً يستحسن ألا نسميه. فقال له صوت الظلام (أحسنت)..»[1].

المونولوج الداخلي يتحرك داخل شخصية أنيس زكي ليشكل حواراً بين اثنين، يصعّد حالة التوتر والقلق لديه، ويعلل نفسه بالأماني والأحلام.

ويسترجع أنيس زكي التاريخ من خلال المونولوج الداخلي المتصل بالسرد عن طريق لحظات التأمل في المحيط الخارجي. وهذا الاسترجاع للتاريخ له دلالته. فما حدث في الماضي من ثورات وحروب وتمزق وعبث وفساد يحدث الآن، ودلالته متصلة بالحدث وهذا الاسترجاع جاء عندما ودعه عم عبده، وذهب ليصلي. والعم عبده شيخ يقدم لأصدقاء العوامة (الكيف) بالجوزة ويشرف على المكان ويحرسه. فانتقال عم عبده من المكان (العوامة) الى (المصلى) انتقال من عالم المادة الى عالم الروح فهو إنسان غير سوي كسائر الشخصيات في الرواية، يمتاز بطول القامة وضخامة الجسم. فدخوله إلى عالم الروح شيء، وما يفعله شيء آخر. بالاسترجاع يعقد أنيس مقارنة بين الماضي والحاضر، الماضي المتمثل بالخليفة المؤمن هارون الرشيد حامي حمى الاسلام، الذي يشرب الخمر ويلعب مع الجواري ويسمع غناءهن. وتدخل شخصية أنيس زكي في حوار مع الخليفة بعد أن يصب له الخمر من ابريق الذهب. ويطلب منه أن يأتي بما عنده. ويعلم أنه لا يوجد عنده شيء، ولكن الجارية تنقذ الموقف بغنائها، فينسحب أنيس من قصر الخليفة بخفة للهرب، فيطارده الحارس العملاق الذي يشبه العم عبده في قامته وحراسته شاهراً سيفه. ويصرخ أنيس مستغيثاً بآل رسول اللّه. وتبقى المطاردة لالقاء القبض عليه وسجنه. فقصر الخليفة أمير المؤمنين وحارسه وما يحدث فيه، لا يختلف عما يحدث في العالم المحيط بهم، ولا يختلف عما في عالمهم الداخلي، على انفصال الروح عن الجسد، عالم مشوه.

يعمل أنيس زكي مع أصدقاء العوامة على تجهيز المجمرة، وعندما يجلس في الشرفة لتجهيزها يفكر في تلك النار التي في المجمرة والإنسان الذي اكتشفها: «ذلك الصديق القديم الذي كان له أنف علي السيد وجاذبية رجب القاضي وعملقة عم عبده»[2].

فالإنسان الأول في بدائيته يشبه أصدقاء العوامة. فهو لا يختلف عنهم وهم لا يختلفون عنه، فكلاهما بدائي، لا قانون يحكمهم، ولا معرفة تترسخ في أذهانهم، ولا أسلوب ينظم حياتهم. هذه القصة تدور في ذهن أنيس زكي، ولكنها تتبخر وتنتهي عندما يحمل المجمرة إلى أصدقائه ويقرر أن يقصها عليهم. فهو شخصية تعيش أزمة حادة، فاقدة للاحساس والقيمة. وتتمثل فيها أحاسيس التفاهة والضياع. وليس عمله في هذه العوامة إلاّ تجهيز المجمرة، يلتزم الصمت دائماً، ويهرب بعيداً عن أصدقائه. فهو غير موجود، لأن وجوده كعدمه ليس له قيمة في هذا المكان، وجود بحت فوضوي. ويصل إلى مونولوج داخلي يكشف أحداث التاريخ الماضي بتنوعاته وما يحدث الآن من فوضى وضياع وأنانية وحبّ التملك وتدمير العالم المحيط به، عندما يطوق خاصرة «سناء» بذراعه: «هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء ـ كما يجتمعون الليلة ـ بثياب مختلفة في العصر الروماني؟ وهل شهدوا حريق روما؟ ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذباً وراءه الجبال؟ ومن من رجال الثورة الفرنسية الذي قتل في الحمام بيد امرأة جميلة؟ وما عدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك المزمن؟ ومتى تشاجر آدم ـ بعد الهبوط من الجنة ـ مع حواء لأول مرة؟ وهل فات حواء أن تحمله مسؤولية المأساة التي صنعتها بيدها؟»[3]. فهذا الخط التاريخي ينعكس على الزمن الحاضر بما تمثله

كاتب من الأردن

من فوضى وضياع وعبث وقمع وفساد واضطراب. يلتقط أنيس زكي من حديث علي السيد عبارة «ضغط الدم» ويدخل في مونولوج يعكس طبيعة الأشخاص الذين يعيشون في المجتمع المحيط بهم. فضغط الدم كصنف الحشيش المغشوش، فالحشيش امتزج في دمهم فأفسده، «وطالب الطب يمرض أول عهده بالمدرسة، والمدير العالم نفسه ليس أسوأ من المشرحة. أول يوم في المشرحة. كأول تجربة للموت في أعز ما ملكت. وهذه الزائرة مثيرة من قبل أن تتكلم. جميلة ورائحتها حلوة، والليل أكذوبة بما هو نهار سلبي، وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة، ولكن ما الشيء الذي تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى؟!»[1]. فأنيس زكي دائماً فاقد الذاكرة لا يتذكر شيئاً. ولهذا لا يتكلم فهو أبكم. ووجوده لا قيمة له، فهو يتذكر التاريخ الماضي وعندما يحاول أن يستجمع هذه الذكرى ويقرر أن يحدث أصدقاءه يفقدها. فهو فاقد كل شيء حتى نفسه، وهذه الأزمة كانت ارهاصات ما قبل الهزيمة، وما يحدث في المجتمع من حقائق وأمور غريبة وعجيبة ليس لها تفسير. وخاصة عندما تصل مناجاته إلى عدم إنكار أنه لا يوجد حياة في الكواكب الأخرى على خلاف ما يقال. فالهروب من هذا العالم إلى عالم أكثر صفاء وطهارة وأمناً، ولكن كيف يكون ذلك؟ فهو يدرك أن الجميع في حالة ضياع، ولا أحد يعرف ماذا سيكون غداً. وهذا يترتب على الصورة المدهشة بين يوليوس قيصر عندما تداهمه حسناء خالدة بارزة من البساط المنطوي، ويسأل قائده الذاهل عن تلك الفتاة، فيجيب في كل ثقة وجمال أنها كليوباترة ملكة مصر. ان هذه الشخصيات لا شكل لها ولا لون كما يفهم أنيس زكي، وجميعهم عبارة عن تكوينات ذرية لا قيمة لها، وليس لها حضور أو مشاركة في هذا العالم، وأصواتهم محصورة في مكان مغلق لا يصله بالعالم الخارجي الا «صقالة» مهزوزة.

أكثر المونولوج الداخلي يمثل الشخصية الرئيسية شخصية أنيس زكي، ويكون ذلك ليلاً، عندما يصله تيار النسيم من النيل، وهو جالس أو واقف في الشرفة. ويتصور ما سيكون عليه الحال عندما يتصور ميدان المعركة إذ يجلس قمبيز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر، وإلى يمينه قواده المظفرون وإلى يسارة فرعون يجلس جلسة المنكسر. والأسرى من جنود مصر يمرون أمام الغازي، وإذا بفرعون يجهش في البكاء فيلتفت قمبيز نحوه سائلاً عمّا يبكيه، فيشير الى رجل يسير برأس منكس بين الأسرى ويقول: «هذا الرجل!.. طالما شهدته وهو في أوج أبهته فعز عليَّ أن أراه وهو يرسف في الأغلال!»[2].

هذا التداخل في التاريخ القديم الفرعوني والتاريخ المملوكي يشكل لحظة التحول بين الفرعون الاله والقائد الانسان، ولحظة انهزام الإله المحنط، أمام الانسان المبدع، وهي لحظات انذار لما يحدث الآن في هذا الجو الخانق المليء بالقمع والفساد والظلم يجعله يحلم بالهجرة الى القمر وترك هذا العالم، وهذه الهجرة هي هروب من لا شيء إلى لا شيء. وهذا يظهر مدى الضياع والعبث الذي تعيشه الشخصيات في الرواية. فأنيس زكي تتجلى فيه لحظة الاسترجاع في شعور خاص يلتقطه لترتيب الأحداث في ذهنه من جديد، بالمقارنة أو باستدعاء لحظات تاريخية مشابهة للحدث الذي يحصل الآن، مثلما يستمع الى نابليون وهو يتهم الانكليز بقتله بالسم البطيء في حين أن الانكليز ليسوا وحدهم الذين يقتلون بالسم البطيء. فهنا لحظات القتل الداخلي من قبل الآخرين في المجتمع بطريقة بطيئة تعذبك أكثر من القتل السريع. وهذا ما يعيشه المجتمع من ظلم واضطهاد وقمع كبير. وتختلط في ذهن أنيس زكي الأمور. وهذا الخلط ناتج عما يحدث في المجتمع في هذه الفترة، فيحاول أن يستجلي هذه الأمور في رأسه، ولكن الأمور تزداد تعقيداً عندما يستدعي لحظات تاريخية كثيرة يربطها خيط رفيع ممتد إلى الحاضر: «وتلاطمت في رأسه خواطر عن الغزوات الإسلامية والحروب الصليبية ومحاكم التفتيش ومصارع العشاق والفلاسفة والصراع الدامي بين الكاثوليكية والبروتستنتية وعصر الشهداء والهجرة الى امريكا وموت عديلة وهنية ومساوماته مع بنات شارع النيل والحوت الذي نجى يونس وعمل عم عبده الموزع بين الإمامة والقوادة وصمت الهزيع الأخير من الليل الذي يعجز عن وصفه والأفكار الفسفورية الخاطفة التي تتوهج لحظة ثم تختفي الى الأبد»[3]. هذه المونولوجات الداخلية تكشف عن وعي باطني وتيار تفكير يمتزج فيه الخواطر الذهنية، ولحظات التجلي، والمناجاة الذاتية، والحلم، وغيرها، لرسم الحدث من الداخل وليس من الخارج. ويتبلور ذلك عن طريق الربط بين الماضي والحاضر أو القديم والحديث. فالانتقال من عالم الواقع الى عالم الأحلام كشف ما يحدث داخل العوامة، وان القيم المعروفة في المجتمع تنقلب في حقيقتها داخل العوامة: «الحب لعبة قديمة بالية ولكنه رياضة في عوامتنا، الفسق رذيلة في المجالس والمعاهد ولكنه حرية في عوامتنا. والنساء تقاليد ووثائق في البيوت ولكنهن مراهقة وفتنة في عوامتنا. والقمر كوكب سيار خامد ولكنه شعر في عوامتنا والجنون مرض في أي مكان ولكنه فلسفة في عوامتنا».

ما حدث في الماضي من ثورات وحروب وعبث يحدث الآن

يحدث كل هذا في زمن الحروب وحالة الفوضى والغموض التي يعيشها المجتمع. وهذا الحكيم الفرعوني (ايبو - ور) الذي ينشد حكمته الى فرعون بعد طلب أنيس زكي منه أن يقول عما يحدث في مصر:

«ان ندماءك كذبوا عليك
هذه سنوات حرب وبكاء
قلت: أسمعني مزيداً أيها الحكيم! فأنشد:
ما هذا الذي حدث في مصر
ان النيل لا يزال يأتي بفيضانه
ان من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء
يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت
قلت ماذا قلت أيضاً أيها الحكيم (ايبو - ور)؟ فقال:
لديك الحكمة والبصيرة والعدالة
ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد
وانظر كيف تمتهن أوامرك
وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة»[4].

هذه الصورة تتجلى في الكشف عن حقيقة الأوضاع التي كانت في مصر آنذاك، عندما كتب نجيب محفوظ روايته عام ١٩٦٦. فهي تجليات لما يحدث في المجتمع، وما سيحدث فيما بعد. وهي عملية تنبئية مستقبلية لما حدث سنة ١٩٦٧، وكشف ما كان عليه من فساد اداري، وتضليل للشعوب، وهذا يرتبط بما حدث في الرواية عندما خرج أنيس زكي وأصدقاؤه من العوامة المعزولة التي يربطها بالعالم الخارجي صقالة تهتز تحت وقع أقدامهم، في نزهة للأهرامات وعند

عودتهم بالسيارة في سرعة جنونية يصدمون فلاحاً كان في الطريق، ويفرون سريعاً. وتبدأ أزمة أنيس زكي عندما يجد أن أصدقاءه يبررون مواقفهم بطريقة سخيفة، وان الجميع يتنصل من الجريمة، فيتكلم أنيس زكي الذي بقي طوال الرواية صامتاً غارقاً في مونولوجات داخلية، ويحاول أن يشتبك مع رجب القاضي لولا تدخل الجميع وتهديد «سنية» باستدعاء البوليس.

المونولوج الداخلي الذي يقطع الحوار المباشر في الرواية يكشف عن جوانب أخرى من شخصيات الرواية بصورة أكثر مما كان متصلاً عن طريق السرد العادي في شخصية أنيس زكي، يربط أحداثاً تاريخية مع الحاضر وذلك حينما يقف في شرفة العوامة متأملاً مجرى النيل.

الانسان الأول في بدائيته يشبه اصدقاء العوامة

أما المونولوج الداخلي المصاحب للحوار المباشر على ألسنة الشخصيات فله علاقة بالأحداث مباشرة بحيث يربط بين الحدث واستدعاء لحظة ما، مرتبطة بالحدث مباشرة دون الكشف عنها. والجدول التالي يرصد العلاقة الخفية في الحوار المباشر بين الشخصيات، والمونولوج الداخلي عند أنيس زكي الشخصية المحورية في الرواية، وهذه العلاقة ترتسم داخل ذهن القارىء من خلال فهمه للتاريخ:

	الحوار المباشر بين الشخصيات	المونولوج الداخلي عند أنيس زكي	الصفحة
١	أنا خادم السادة (إجابة عم عبده على تعليق أنيس زكي بأنه يجيء بالكيف ويعود بفتيات الليل).	كلا. وهو العوامة كما قال الجبال والفناطيس والزرع والطعام والمرأة والأذان.	١٦
٢	وقام متأبطاً المنشفة فدخل من باب جانبي في ذات الجدار الى الحوض ليغسل يديه (أنيس زكي الذي قام بالفعل).	إن الإفراط وحده كان سبباً في أن أكثر الخلفاء لم يعمروا طويلاً.	١٦
٣	إنك إذا استعملت الحب يوماً كمبتدأ في جملة مفيدة فستنسى حتماً الخبر الى الأبد (إجابة ليل زيدان على سؤال أنيس زكي: لم لا تتخذين مني رفيقاً؟).	وتذكر كم كان متفوقاً في اللغة العربية مثل المدير الذي يشهد له بذلك قراره بخصم يومين من مرتبه لا لشيء إلا لأنه كتب صفحة بيضاء.	٢٢
٤	أن الكرسي الأول السعال ثم يجيء الفرج بعد ذلك (قول أنيس زكي).	انه لم يكن عجيباً أن يعبد المصريون فرعون ولكن فرعون آمن بأنه اله.	٢٣
٥	يتواصل الحدث بين مساطيل العوامة بلامبالاة.	(يرى أنيس في مياه النيل الحوت يتوقف) «وإذا به يغمز بعينه وهو يقول: (أنا الحوت الذي نجى يونس)».	٢٨
٦	(قال خالد عزوز): الغيرة ليست غريزة كما يقول الجاهلون؛ ولكنها تراث اقطاعي!	لست بغياً، اللعنة يا رائحة النيل المضمخة بعبير مرحلة طينية، وثمة شجرة معمرة في البرازيل استوت على سطح الأرض قبل أن يوجد الهرم.. فمتى العب بالمجموعة الشمسية لعب الهواة بالكرة؟	٤٠
٧	(عند زيارة الصحافية «سمارة بهجت» للعوامة لأول مرة وتأكيد رجب القاضي لزملائه): انها قادمة للتعارف لا لشيء آخر.	وتذكر كيف استقبل الفرس أول نبأ عن الغزو العربي، وابتسم.	٤٧
٨	(قالت سمارة بهجت لأنيس زكي): لم لا تتكلم؟	انها تستدرجك لتقول لك عند الجد (لست بغياً) وهي تذكرني بشيء لا أذكره. ومن الجائز أن تكون كليوباترة أو المرأة التي تبيع المعسل بدرب الجماميز، وهي من مواليد برج العقرب. ألا تعلم بأني على موعد مع فكرة مجردة ذات طابع جنسي؟!	٦١، ٦٢
٩	(حوار أصدقاء العوامة بوصف شخصية مصطفى راشد المحامي): أيمكن أن نعده فيلسوفاً؟ - بمعنى عصر الفلسفة إن شئت، الفلسفة التي تجمع السرقة والسجن والشذوذ الجنسي على طريقة جينه.	وتذكر آخر لقاء مع نيرون. كلا لم يكن وحشاً كما قيل. قال انه لما وجد نفسه امبراطوراً قتل أمه، فلما صار الهاً أحرق روما. وقبل ذلك كان مجرد انسان علمي فعشق الفن وقال انه لذلك كله ينعم في جنة الخلد.	٧٩
١٠	(طلبت سناء من رجب القاضي الرقص بغير موسيقى): صبرك يا عزيزي والا فلن تدور الجوزة؟	يظن نفسه مركز الكون وأن الجوزة تدور لأن لاشيء يدور....	٧٩
١١	وذهب الرجال والنساء الا رجب وسمارة!	من المحقق أنها لا يعرفان أن النيل هو الذي قضى علينا بما نحن فيه. وأنه لم يبق من عبادتنا القديمة إلاّ عبادة ابليس. وان الداء الحقيقي هو الخوف من الحياة لا الموت.	١٠٢
١٢	(عند لقاء رجب وسمارة وجهاً لوجه ويحاول تقبيلها ولكنها لم تستجب).	هكذا دالت دولة الفرس.	١٠٣
١٣	(في جلسة العوامة).. ساد صوت القرقرة وحده وانداحت موجاته في شعاع القمر.	وراح يتذكر ما تيسر من أشعار المجانين. ورأى فارساً يركض جواده في الهواء قريباً من سطح الماء فسأله عن هويته فقال انه الخيام وانه نجح أخيراً في الهروب من الموت. ☐	١٢٢

(١) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، (د.ت)، ص ٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٥٨.
(٤) المصدر السابق، ص ٦٠، ٦١.
(٥) المصدر السابق، ص ٩٢.
(٦) المصدر السابق، ص ١٠٠، ١٠١.
(٧) المصدر السابق، ص ١٢٥.
(٨) المصدر السابق، ص ١٢٥، ١٢٦.



كتب

الشعر ديوان الذاكرة

المجموعات الثلاث الصادرة في السلسلة الشعرية الثالثة

بلال خبيز

■ يعاني الشعراء والناشرون غالباً من ضيق انتشار المجموعات الشعرية، وفقدان الشعر جماهيره التي تجعل منه فناً واسع الإنتشار. وتختلف حسابات الناشرين عن حسابات الشعراء في هذا الأمر. وما يهمنا من شأن الناشرين لا يتعدى الإشارة إلى الجرأة التي يتحلّون بها وهم يحاولون فرض انتشار الشعر بين القرّاء رغم صعوبة المهمة. وفي ذلك ما يدفع إلى الإشارة ببعض دور النشر أحياناً إلى ركوب هذه المغامرة. أما من ناحية الشعراء، فالأمر يختلف قليلاً، إذ يظن الشاعر أن هواء عامّ وطاغٍ، ويستغرب أحياناً أن لا يقبل الناس على فنّه، وعلى قراءته. وفي روع المثقفين العرب، أن الشعر ديوان الناس. تلك العبارة التي ترددت بكثرة حتى غدا من الصعوبة بمكان إقتلاعها من أذهانهم، وتغيير الصورة إلى عكسها. فليس للعرب ديوان بعد الشعر، وما عاد الشعر ديوانهم بعد. فالشعر بالنسبة للعرب المثقفين والمتناقضين ديوان الذاكرة أكثر من كونه ديواناً حقيقياً على ما تعنيه كلمة ديوان.

يستطيع المرء أن يلحظ اقتصار جمهور الشاعر على بضعة أشخاص يتعاطون الثقافة. ولا يعمّ الجمهور على كل متعاطي الثقافة، فلبعضهم أراء ترى في الشعر فناً سائراً إلى انقراض وزوال، وبعضهم الآخر لا يجد له وظيفة راهنة، فيحذفه من حسابات المعرفة والثقافة ولا يعيره أهمية تذكر، حتى أنه لا يلقي إليه بالاً. وفي ظني، أن الشعر، يلائم هوىً عند بعضنا فيتعاطونه. بهذا المعنى، يبدو الشعر بالنسبة لي فناً قليل الإنتشار، بحكم مريديه القليلين. وهو لا يخرج عن إسار ملاءمة الهوى، والشغف عند البعض إلا فيما ندر، ولا يجد المرء فكاكاً من متابعته إذا ما وافقه هواه، واقترب من حساسيته فلامسها. فالشعر على ما يبدو فناً نخبوياً، ليس بمعنى أن يحتاج إلى مستوى ثقافي معين لتحصيله، بل لأن متابعيه ومحبّيه قليلون ومنتخبون تماماً، لذلك نراه لا يجنح نحو انتشار واسع، ولا يتعدى دائرة من تعاطى الشعر واقترب منه.

هذا الأمر إن صحّ وهو صحيح على الأرجح، فإنه يجعل الشعراء أقل حماسة، ويجعل الشعر أقلّ قوة وخلقاً وابتكاراً، إذ يتغذى الشعر من وهم أنه ممكن الإنتشار، ومن وهم أن بينه وبين الجماهيرية المنشودة بضعة أستارٍ سرعان ما تهتك فينتشر انتشار النار في الهشيم. لولا ذلك لبدا الشعراء أقل حماسة، ولأصبح الشعر وفي وجهٍ من وجوهه أكثر صفاءً وتعقيداً وأقلّ تعبيراً عن هم عام. ذلك ما يفقده تماسكه وصورته، فيغدو فناً شديد الخصوصية على ما يراه البعض، ويجعل من أمر اللغة المشتركة، والأجيال المتعاقبة عصياً على التماسك، والتنميط. فهم الشعراء في كلّ وادٍ ولا يبقى من أمر حضورهم في الثقافة شعراً ما يعينهم على الإستمرار والتأثير. وبين الشاعر وجمهوره يبدو أن ثمّة ما يؤثر أكثر من النص نفسه. فالشاعر على عكس الآخرين غالباً ـ من روائيين ومسرحيين ومتعاطين الشأن الكتابي ـ يكتسب جزءاً كبيراً من جمهوره بسبب حضوره الشخصي في أحيان كثيرة.

ليس بوسع المرء أن يلحظ هذه الملاحظات في العراق مثلاً، ولا أن يعمّم هذه الفكرة على الفلسطينيين المنتشرين في كلّ أصقاع الكون. كذلك فإن الأمر ليس على هذه السوية في سورية والإمارات العربية المتحدة أيضاً، ولكن الشعراء في هذه البلدان، والمثقفون معهم، يشعرون بقوة حضور بيروت والشعر اللبناني في الشعر العربي عامة. وعلى هذا الأساس فإن هؤلاء يظنون وفي ظنهم ما يجعلنا نشعر براحة كبيرة، أن للشعر مستقبلاً في الإنتشار والإتساع، وأن ما هو مجهول منه يظل أفضل مما عرف ومما حضر. هكذا تتعاقب الأجيال هنا وهناك، سريعة التأثر بكل جديد، فتنتشر قصيدة النثر دونما معركة ـ كما حصل في بيروت ـ في كل العالم العربي، ويتحوّل النقاش عن عمود الشعر وموسيقاه بسرعة لا يألفها المرء. كأن لم يكن للشعر إلى زمن ليس ببعيد، عمود وموسيقى. ويغيب كبار وهم أحياء. ويختفي نجومٌ عن المسرح، فلا ينجح الواحد منهم في المحافظة على نجوميته إلاّ في حالات نادرة. وتختفي المعارك حول هذه القضية عن الساحة الثقافية كأنها لم تكن. حتى أن كلاماً من هذا القبيل لا ينقر على أعصابنا الآن، ونشبح عنه كأنه «صرخة في قفا ذيب» على ما تقول العامة.

يبقى أن لديوان العرب خصائصه الموروثة. فرغم المعارك السريعة الحسم، والجديد السريع الإنتشار، إلاّ أن الشعراء ما زالوا على اعتقادهم أن الشعر يرتق ما فتق من ثقافة وحياة. فيعمد البعض إلى اصطناع وظيفة للشعر لم تعد له. كأن الشعر ما زال على سويته القديمة التي تدفع عالماً كالشيخ الرئيس ابن سينا، أن ينظم قصيدة في العلم، أو يكتب إبن مالك ألفيته متضمّنة كلّ ما حصّله من علوم اللغة وقواعدها. هكذا يجتمع الشعراء على وظيفة للشعر تجملهم ـ يظنون فيه قدرة على تماسكٍ وقوّة، وتثبيت. □





كتب

احاديث العرافين

كتاب النهر والبحر وما بينهما

شعر

منية سمارة

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٣

■ لا تشذ منية سمارة، المولودة بالكويت عام ١٩٥٤، والتي تكتب عن فلسطين بأرضها ومواقعها وشخصياتها التاريخية، فتكتب عن بلقيس وسليمان، وعن الجزار ومحمد علي، مروراً بصلاح الدين وهيرودوت وجوليات، إلى سارة والزانية، ونبوخذ نصر، وكنعان. كل هؤلاء تخترع لهم منية سمارة صوراً وصفات، هي عامة بقدر ما هم تاريخيين. ثم تنتقل من الاعلام الى المدن فتكتب عن أريحا، بيت لحم والقدس، عكا الناصرة وغزة، دون أن تغيّر في طريقتها بتناول الاعلام والمدن، ثم المواقع، من البحر الميت إلى دير قفطل، فالجليل الخ... حتى باب الورد، النعناع والياسمين والريحان، إلى الباب الأخير «شواهد من يتيمة الدهر»، الذي تصف فيه بصفة كلمات مفاهيم، كالديموقراطية والتواريخ والملوك والجندي والسجن، الخ...

وحين تكتب منية سمارة عن كلِّ ذلك، فإنها تعتمد في كتابتها على صفة كل من هؤلاء في أذهاننا، وذاكرتنا، فتشير الى ما اشتهر منه أو به وتصنع تعليقها على الحدث، والمدينة، والشخصية. كأنها بذلك تكتسب قدرتها وقوتها، من ذاكرتنا نفسها، فلا يستطيع القارىء والحال هذه، إلا مقارنة ما تكتبه بما يعرفه عن الأمر. هكذا تقول في قصيدتها «تواريخ»: «١٩١٧/ كل التفاحة لنا/ ولهم بذرتها. ١٩٤٨/ نصف التفاحة لنا/ والنصف الآخر لهم. ١٩٦٧/ نصف التفاحة لهم/ والنصف الآخر لهم...؟؟؟؟/ كل التفاحة لهم/ ولنا قشرتها».

ويبدو من تواتر التواريخ وتلاحقها أن التفاحة ـ وذلك لا يرقى اليه الشك ـ هي فلسطين. وأن ما تكتبه سمارة هو عرض حال لما آلت إليه فلسطين، وتصور لما ستؤول إليه الحال بعد زمن ليس ببعيد. لكن ما يكسب هذا الكلام قدرته على التماسك، ليس قوة كامنة نية بصفته نصاً بل إنه إلى حدٍّ بعيد لا يستقيم كنصٍّ مستقل، وهو في النهاية لا يملك من مقومات النصّ ما يجعله ممكناً. بل ان الكلام ها هنا هو ما يفيض عن تاريخ من الكتابة السياسية والروائية والاقتصادية عن فلسطين والشعب الفلسطيني. انه كلام يئسٍ من التماسك، والتسلسل، وأصبح خارج كلّ خطاب وكل منطق. فالنصُّ ها هنا يشير الى خطاب آخر، إلى فكرة خارجه، هي في الواقع متماسكة ومعروفة. وما الكلام حولها الا من باب الإضافة. ذلك ما يجعل من هذا الكلام أقل عضوية مما يفترض أن يكون الشعر، وما يشير الى محاولة تنكب جديدة لفكرة النبوة التي اضطلع بها الشعر إلى زمن ليس ببعيد. إنه كلام يحذرنا على طريقة المنجمين وضاربي المندل في تعاطيهم مع هامش النص الديني. إذ يعمد الواحد من هؤلاء شأن منية سمارة، إلى محاكاة الجن، أو قراءة السور القرآنية بالمقلوب ليتم له ما يريد. ومنية سمارة، وهي تقرأ كل هذه العناوين، فإنها تنحو نحو قراءة تنجيمية للحدث والموقع والعلم والمدينة، والورد. فيصير الريحان خجولاً، لكنه أكثر جرأة من النعناع. وتصير الشقائق أكثر جرأة من النعناع والريحان. وترى الناس «يجدلون خيوط دمائهم ويشكلونها آنية للأزهار، يقدمونها لإله الجند وقراصنة العصر القادم» (ص ٤٨). انها رؤى المنجمين والمتنبئين، أولئك الذي يحيلون ما استوى من حوادث ومواقع، مرة أخرى، إلى رموزٍ واشارات خارج الزمان والمكان. وهم في سعيهم يجعلون من الكلام الشفهي نداً لما اتخذ منطقاً واستوى على سوية. كأنهم بذلك يعلون من شأن الكلام فلا تخدشه الوقائع.

كل ذلك يبدو في وجهٍ من وجوهه وكأنه خارج الكتابة أصلاً، وخارج تاريخها. فالكتابة على ما درجت عليه بعد النصّ القرآني، لم تتعدَّ التعليق على الأحداث، وربطها بزمانها ومكانها، في حين أن الكلام الشفهي الذي لا يملك منزلة الكتابة ولا يقترب منها، يخرج من إطار الزمان والمكان في أحاديث العرافين فقط. □

كلام يئس من التسلسل والتماسك فأصبح خارج كل خطاب

بدايات القول

المزغرد

شعر

علي مطر

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٣

■ علي مطر في مجموعته «المزغرد» والمولود بلبنان عام ١٩٦٥، يصدّق أيضاً أن للشعر وظيفة كالتي يتصف بها. لكنه لا يطيق له هذه الوظيفة وينحو نحو شعرٍ أقلّ ادعاء، لكنه يصطدم بظنه هذا دوماً. فتراه غالباً ما يعمد إلى تكسير نصّه، وفي ظنه أنه، حين يقوم بذلك، يتخلص من عبء ما يفرضه أمر التنطح للشعر على الشاعر من همٍّ اعتقاده أنه ضمير العالم وأن الكون لا يستقيم بدون الشعراء والشعر. وإذ لا يطيق علي مطر ذلك، ولا يجنح نحو اتخاذ هذه الصفة، فإن لا يجرؤ على إكمال نصّه أبداً. فتبقي القصائد في غالبها الأعمّ، وهي قليلة في كل حال، بلا نهايات. كأن قصائده ليست سوى بدايات لقول لم ينته. وهو في ذلك يعفي نفسه من مغبّة اقتحام مكان الشعراء وادعاء مكانتهم التي لهم، في روع الثقافة العربية.

على ذلك ينبني نصُّ علي مطر. فهو ينزاح نحو كلام أقلّ اهمية، مما للشعر أصلاً، ويعالج هموماً وهواجس لا تليق بالشعراء غالباً. فيكتب عن أخيه، لا ليجعله بطلاً أو صنماً. وعن صديقه ليس لأنه يستحق المديح، بل لأنَّ كل هؤلاء هم من يستطيع الكتابة عنه أصلاً. هكذا يقترح علينا أن نقرأ «ناب الجيفة الذي يلمع كاللؤلؤ». على ما قدم كتابته من قول السيد المسيح لتلامذته. فيشيح نصّه نحو «أزقة الشعر الخلفية» على ما جاء في تقديم الناشر أيضاً، انه بمعنى من المعاني يوحي بأن الشعر لا يقترب من النص الا بصفة أن هذا النص قفاه، وما لا يقترب منه في وجوهه المتعددة. لكل هذا يحرص علي مطر على تذكيرنا بأن ما يكتبه وان كان يشبه الشعر، إلا أنه ليس شعراً. لذا يصف بلاده «كرسي صادق/ خلفه ألف كذاب/ أم «معتّرة» وخلفها أب بسوط..» (ص ٤٦).

فيصرّ على ثقب الكلام في استوائه الذي يملكه. كأنه يشير الى الكلمة العاميّة، (معترة) بصفتها ما يسقط هذا الكلام من علياء الشعر إلى أرض النثر ودونيته. كذا يفعل حين يقول في مكان آخر «جيش «بلا طعمة» لتطويق حروفه/ لدفعه إلى رطوبة الغرف» (ص ٢٢). ثم انه لا يتورع عن ترداد البنايات أيضاً، ونظرات الأبنية في قصيدة واحدة ثلاث مرات متتالية. كأنه بذلك لا يقول سوى ما فاض عن الشعر كما يظنه، أو كأن الشعر لا يقرب هذا الكلام فلا يتحمل مسؤولية كونه شاعراً.

علي مطر، وهو لا ينهي قصائده غالباً، أو حين يفاجئك بنهاياته، وهو لا يتردد أيضاً في استعمال أي مفردة أو جملة يراها مفاجئة ومناسبة لليّ الكلام. يكتب شعراً صافياً، يمسّك أحياناً ويجعلك أقرب اليه من كلّ الكلام المنقول عن كتب الجغرافيا والتاريخ. ومن كلّ محاولات التصدي للغرب الإستعماري بالشعر الذي جعل محمود درويش يندهش حين كان يحارب العدو بالغناء، وفي «تركنا العدو نغني وتركناه ينتصر». لذا يبدو وكأنه يكتب ما لا يعرف كيف يوظفه أخيراً. إنه يكتب، خارج محاولات الإدعاء والنبوة، وصناعة الوطن من تعليقات التاريخ. يكتب حيث يبدو الحدث حياً ونابضاً، وحيث يبدو الشاعر وكأنه معني بشعره أكثر من الآخرين. □

الوظيفة المنقرضة

العراق

شعر

انور الغساني

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٣

■ بين المجموعات الثلاث التي صدرت عن شركة رياض نجيب الريس ضمن السلسلة الشعرية الثالثة، يبدو أنور الغساني، المولود عام ١٩٣٧، أكثر هؤلاء تصديقاً لقدرة الشعر على الإنشاء وعلى اضطلاعه بوظيفته التي كانت له. فيكتب قصيدة طويلة عن العراق، يضمّنها قراءة لتاريخ العراق منذ ابتداء التاريخ وحتى الآن، من انليل وانكيدو وأسرحدون والإسكندر، وجنائن بابل المعلقة، إلى النمرود والبرج والطائرات الإنكليزية، ومعارك الأكراد. كل ذلك يدخل في القصيدة بصفته من عناصرها، فيجنح أنور الغساني إلى اجتراح وظيفة للشعر تفوقه قدرة، ويركب تاريخ العراق ويكتبه، كأنه بذلك يجنح إلى اعتقاد مفاده أن الكتابة شعر، وأن ما عدا الشعر وتعداه ليس كتابة ولا من يحزنون، ذلك أنّ بوسع المرء أن يكتشف هذا التأليف المفتعل للقصيدة، كأنه بذلك يشير إلى استحالة تشكّل خطاب على قدرٍ كبير من الأهمية خارج الشعر، وعلى هامشه الذي كانت العرب قديماً تنثره على أن لا يستحق النظم. ففي روعه أنّ لكلّ موضوع خطه من اللغة ومكانته. فلا يصحّ الكلام على العراق ـ الوطن، إلا شعراً. فالنثر أدنى مرتبة وأقلّ شأناً، ذلك ما حدا بالمتنبي إلى نظم الحدث الحمراء، حتى غدت في التاريخ العربي أكثر شهرة وأهمية من فتح الشام أو مصر. لذا يظن الغساني وهو يكتب عن العراق، أن الشعر هو أوفى بالعراق من النثر، وأنه على قدر الأهمية يكون الخطاب ويتكوّن، فينتظم الكلام كالعقد الفريد، ولا ينتثر فيضيع ويقل شأنه وتأثيره. وأنور الغساني حين يكتب الشعر فإنه لا يخرج عن هذه الفكرة مطلقاً، بل يجنح إلى جعل الأحداث شعرية في وجه من وجوهها، فيصبح العراق بؤرة التاريخ، ـ اللهم لا اعتراض ـ لكن ذلك ليس سوى وهم شعري يجعل من فكرة بهذه السذاجة قابلة لأن تنظم. فما يختلف بين الأمس واليوم هو قدرة الشعر على تحقيق الفكرة والدعوة، وارتباطه

يظن الغساني ان الشعر أوفى بالعراق من النثر!

بعصب الحياة المدنية والسياسية والإقتصادية. فلا ينجح الشعر الآن في بعث الهمم أو في تحويل الأنظار، كما نجح المتنبي في جعل الحدث الحمراء أبرز أحداث التاريخ العربي. وكما كان يعني أن يهجو أحدهم وزيراً أو أميراً أو شيخاً جليلاً. أو كما تنجح الشركات التجارية في أميركا بغزو العالم بمنتوجات كانت قد سوقتها في السينما، ككل الحقائب والقمصان والأحذية للصغار والكبار التي رسم عليها (سوبرمان، وباتمان ـ الرجل الوطواط، وسلاحف النينجا، الخ..) فلا يظهر الفيلم والحال هذه إلا مصحوباً بمنتجات أخرى تعمّم الربح والفائدة لما لهذا الفن من أثر.

رغم ذلك، ورغم اعتقاد أنور الغساني بقوة الشعر، فإنه يكتب شعراً منثوراً، وبذلك فإنه إلى هذا الحدّ أو ذاك يخالف وظيفة الشعر المنثور، ولا يعرف حدوده. فلم يستطع الشعر المنثور في تاريخه القصير أن يعمّ أصلاً. وعلاوة على هذا الأمر لم يكن الشعر المنثور في لحظة انطلاقه إلا رداً على محاولات سجنه في تثبيت الأحداث وتعظيمها. فلم يعد للشعر مناسبات على غرار ما تعلمناه في مناهج البكالوريا، وعلى غرار ما كتبه أبو ريشة والجواهري وشوقي، وابو ماضي. كان الشعر المنثور في وجه من وجوهه يتراجع عن دوره قانعاً بما صار إليه، ويحاول اختراع دور آخر، في موضع آخر سوى الذي يظنه الغساني، الذي ربما بسبب سنّه، لا زال يظن أن للشعر قدرة كالتي كانت له في شبابه. وبوسعه أن يعتب على المتنبي الذي غادر العراق إلى حلب دون أن يجد في ذلك حرجاً على الإطلاق. □







كتب

صناعة الخرائط والدول!

مسعود ضاهر

سلام ما بعده سلام

دراسة تاريخية

دافيد فرومكين

ترجمة اسعد كامل الياس

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٣

■ أصدر عضو مجلس العلاقات الخارجية في الولايات المتحدة الأميركية المحامي دافيد فرومكين كتابين: «استقلال الأمم» و«مسألة الحكومة». ثم نشر عدداً من الأبحاث المتخصصة في القضايا الدولية، قبل ان يوجه أنظاره لدراسة مشكلات ولادة الدولة الحديثة في الشرق الأوسط، وهي مشكلات بالغة التعقيد لأن عناصر التفجير فيها ما زالت تشعل حروباً متلاحقة وتهدد السلم العالمي.

اختار الباحث حقبة تاريخية غنية بالأحداث، وهي المرحلة الممتدة من ١٩١٤ حتى ١٩٢٢. وقد كانت السلطنة العثمانية، رغم التفكك الذي أصابها منذ حملة نابوليون بونابرت على مصر، تتحكم بمساحات واسعة في آسيا وأوروبا وأفريقيا. وكانت سيادتها على بعض المناطق دون منازع، في حين كانت سيطرتها اسمية فقط على مناطق أخرى.

وحين دخلت الدول الأوروبية عام ١٩١٤ في معسكرين متقابلين لا يستطيع أحدهما انزال ضربة قاضية بالآخر، ولا ان يحسم المعركة لصالحه في الداخل الأوروبي، اتجهت الأنظار على الفور لاستمالة السلطنة العثمانية الى جانب المانيا وحلفائها، أو الى جانب بريطانيا وحليفتيها فرنسا وروسيا القيصرية.

ترددت السلطنة العثمانية قبل ان تنحاز لجانب الألمان الذين وعدوها بالحفاظ على وحدة أراضيها في الوقت الذي لم يتجرأ فيه الإنكليز والفرنسيون على الافصاح عن نواياهم الحقيقية بتفكيك السلطنة واقتسام أراضيها فيما بينهم.

في الواقع، لم يكن الألمان أقل نفاقاً من الفرنسيين والإنكليز والروس لجهة التخطيط لتفكيك الامبراطوريات الهرمة والسعي لولادة امبراطوريات استعمارية جديدة بأسماء مختلفة. ومن نافل القول ان الساسة ورجال الاستخبارات اتخذوا مواقف متباعدة أحياناً، ومتناقضة أحياناً أخرى، تجاه الحفاظ على السلطنة العثمانية أو اقتسام ولاياتها. فقد كانت المصالح الفرنسية والانكليزية والروسية والألمانية كبيرة الحجم على امتداد أراضي السلطنة لدرجة يصعب التفريط فيها بسهولة أو اعتماد سياسة مغامرة تقوم على أساس كسب كل شيء أو خسارة كل شيء.

كتاب ينحاز الى وجهة نظر الغالب ووثائقه

ومع انحياز جماعة تركيا الفتاة الى جانب الألمان، انحسم الجدل في أروقة الدوائر الخارجية والاستخبارات. لقد انهارت صيغة الشرق الأوسط التي دامت لقرون عدة. أما الصيغة الجديدة له، فكانت على طريق التكوين وذلك بالارتباط وثيقاً بنتائج الحرب العالمية الأولى، وبهزيمة واحد من المحورين الأوروبيين المتصارعين.

وابان سنوات ١٩١٤ - ١٩٢٢، غابت شخصيات سياسية أوروبية وبرزت شخصيات جديدة مكانها. وتبدل وزراء حرب، ووزراء خارجية، وجواسيس، ومفاوضون، وقادة عسكريون تركوا جميعاً مذكرات على جانب كبير من الأهمية.

لم تكن مهمة فرومكين سهلة على الاطلاق. لذلك اطلع بدقة على مذكرات كيتشنر، ولورنس، وتشرشل، ولويد جورج، وكليمنصو، ومارك سايكس، وويلسون، وهرتزل، واسكويت، وريدل، وهاوس، وجابوتنسكي، وايميري وكثيرين غيرهم. هذا بالإضافة الى وثائق من الأرشيف الانكليزي والأميركي والفرنسي والألماني والروسي. والى مراجع أساسية هامة حول هذه الحقبة باستثناء المصادر والوثائق والمراجع العربية.

باختصار شديد يمكن القول ان هذا الكتاب البالغ الأهمية، يشكو من ثغرات أساسية في التوثيق. فهو منحاز كلياً الى وجهة نظر الغالب ووثائقه، أي الغالب الغربي، في نظرته للمغلوب التركي - العربي - الفارسي - الأفغاني - الأرمني...

انه نموذج واضح على المركزية الثقافية الغربية (بشقيها الأميركي والأوروبي) في نظرتها للشرق الأوسط. فالتسمية، أي الشرق الأوسط، ليست سوى مصطلح أطلقه الأوروبيون على المنطقة ولا وجود له في وثائقها المعروفة على الاطلاق. والوثائق والمصادر وحتى المراجع التي بني عليها الكتاب هي من نتاج تلك المركزية الثقافية، وبشكل أكثر تحديداً ما كتب منها باللغة الإنكليزية، مع اشارات سريعة إلى الباحثين العرب الذين كتبوا بها.

فالمركزية الثقافية هي وراء مصطلح الشرق الأوسط، أي العنوان الفرعي للكتاب. والانكليزية هي اداة التوثيق والبحث والتعبير. والانحياز الى مذكرات الساسة الأوروبيين، خاصة الإنكليز منهم، هي القاعدة الصلبة لجمع المعلومات.

والنظرة الشمولية الى المنطقة تنبع من تضارب المصالح بين الدول الاستعمارية الأوروبية بالدرجة الأولى. حتى القومية العربية والقومية اليهودية أو الحركة الصهيونية هما، في نظر الكاتب، من نتاج تلك المركزية الثقافية الغربية.

فمن الطبيعي، والحالة هذه، ان تأتي الاستنتاجات على طريقة ان الصراع الأوروبي - الأوروبي كان وراء ولادة الشرق الأوسط ودوله المأزومة، وان استمرار التجاذب بين الأوروبيين من جهة، وبينهم وبين الأميركيين من جهة ثانية، سيكون عنصر تفجير دائم لهذا الشرق الأوسط الذي لم ولن يعرف السلام أبداً.

ماذا ينتظر مفاوضات السلام الجارية الآن؟

ينطلق الباحث من مقولة ان صراع الدول الاستعمارية الأوروبية فيما بينها لعب الدور الأساسي في ولادة الحرب العالمية الأولى. ولما كانت السلطنة العثمانية احدى أهم الساحات العسكرية للصراع بين تلك الدول، فان المخططات الأوروبيه آنذاك شكلت العمود الفقري لبناء الدول الشرق أوسطية التي حلت مكانها.

فبعد دخول السلطنة العثمانية الحرب الى جانب المانيا لم يعد بالإمكان تسويق مقولة «الحفاظ على وحدة السلطنة وولاياتها». فبرزت وترسخت مقولة «دولة واحدة أو أكثر لكل قومية من قوميات الشرق الأوسط».

لقد وعد الشريف حسين بأن يصبح ملكاً على العرب، وان يلقى الدعم الكافي من الانكليز ليصبح خليفة لكل المسلمين بدل السلطان العثماني. وسرعان ما تقلص ظل «ملك العرب» الى ملك على بعض أجزاء الجزيرة العربية قبل ان يصطدم بابن سعود ويعزل من هناك.

وأغدقت وعود كثيرة على زعماء العرب واليهود والأرمن والأكراد وغيرهم بحيث شعرت القوميات الشرق أوسطية انها على طريق بناء وحداتها القومية فور انتهاء الحرب. ولم يكن زعماء تلك القوميات على علم بما يخطط الساسة الأوروبيون لمصير هذه المنطقة ووضعها مباشرة تحت مختلف أشكال الوصاية والحماية بعد احتلالها عسكرياً.

باختصار يمكن القول ان سنوات ١٩١٤ ـ ١٩١٨ شهدت صراعاً حاداً بين اتجاهين سياسيين كبيرين في الشرق الأوسط:

أ ـ اتجاه عثماني يعمل على ضرب كل الحركات الداعية الى الاستقلال او الانفصال عن السلطنة العثمانية يستخدم لتحقيق ذلك اشد أنواع الارهاب والقتل والتهجير الجماعي وأعواد المشانق في عهد جمال باشا.

ب ـ اتجاه أوروبي يلوّح للقوميات الشرق أوسطية بحقها المشروع في الاستقلال والسيادة وحق تقرير المصير على أراضيها وبناء دولها القومية على أسس عصرية، وبمساعدة مباشرة من الدول الأوروبية.

وكان أثر الأفكار الشيوعية ما زال في بداياته ابان تلك المرحلة وسيتبلور أكثر في السنوات اللاحقة ١٩١٨ ـ ١٩٢٢.

كذلك كان نفوذ الفرنسيين ضعيفاً نظراً لتواجدهم العسكري المحدود في مناطق سورية ولبنان بعد ان اضطروا للتنازل عن فلسطين والموصل، وأصيبوا بهزيمة عسكرية في كيليكيا.

وتقلص أثر الألمان والإيطاليين الى حدوده الدنيا في نهاية الحرب، في الوقت الذي لم يستطع فيه الأميركيون ايجاد موطىء قدم لهم في هذه المنطقة بسبب الصراع الشرس على اقتسامها بين الفرنسيين والإنكليز.

هذه العوامل مجتمعة، جعلت لبريطانيا الدور الأساسي في رسم خارطة الشرق الأوسط الحديث بعد ان أغدقت الوعود الكبيرة للعرب واليهود والأرمن والأكراد وجميع القوميات الصغيرة في هذه المنطقة التي تحددت معالمها بوضوح تام عام ١٩٢٢.

كان على بريطانيا ان تخوض معركة شرسة للسيطرة على الغالبية الساحقة من شعوب الشرق الأوسط، بالاعتماد على حلفاء محليين لها قبيل الحرب العالمية الأولى وأثنائها.

ومع نهاية الحرب برز الصراع على أشده بين بريطانيا من جهة، وكل من فرنسا وإيطاليا والولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفياتي الجديد وتركيا الحديثة، من جهة أخرى.

وسرعان ما برز صراع داخلي حاد بين حلفاء بريطانيا أنفسهم بهدف التفرد بالسيطرة الداخلية واحتكار الدعم البريطاني.

ونشب صراع آخر بين القوميات نفسها خاصة بين العرب واليهود، وبين العرب والأكراد، الذين وعدوا بدولة لكنهم ـ دون سواهم من قوميات الشرق الأوسط ـ لم يحصلوا عليها رغم ان عددهم يفوق آنذاك عدد اليهود بعدة مرات.

هكذا جاءت تسوية ١٩٢٢ بمثابة الولادة المأزومة لدول الشرق الأوسط نظراً لكثرة النزاعات فيها لدرجة يصعب معها ايجاد أي سلام. وهذا ما دفع الكاتب الى تسمية كتابه بعنوان «سلام ما بعده سلام»، أو بالأحرى مؤتمر السلام الذي ألغى كل امكانية لولادة سلام دائم في هذه المنطقة.

فالاتحاد السوفياتي سيحاول الدخول بقوة الى الشرق الأوسط عبر دعمه لحركات التحرر المناهضة للفرنسيين والإنكليز.

وستعمل الولايات المتحدة الأميركية على المطالبة بحصتها في نفط هذه المنطقة الغنية عبر دعم ابن سعود في الجزيرة العربية، ورفع شعار حق تقرير المصير لشعوب المنطقة انطلاقاً من مبادىء ويلسون المعروفة.

وستعمل ايطاليا على دخول المنطقة عبر الأفكار الفاشية بعد صعود موسوليني الى عرش روما. كذلك المانيا التي ستستعيد دورها بعد سنوات قليلة من نهاية مؤتمر السلام، وتلّوح بالدعم لبعض الحركات العربية التحررية المناهضة للفرنسيين والإنكليز.

بعبارة موجزة، كانت سيطرة التحالف البريطاني ـ الفرنسي كاملة على مناطق الشرق الأوسط، لدرجة ان القوى المتضررة منها باتت كبيرة جداً. ومع تكشف اراضي المنطقة عن ثروات نفطية هائلة واحتياطي ضخم، فان وحدة الصراع ستزداد تباعاً في العقود الثلاثة التي أعقبت عام ١٩٢٢ وانتهت بخروج هاتين الدولتين مهزومتين من الشرق الأوسط لصالح دولتين جديدتين هما الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفياتي. ومع مؤتمر يالطا الشهير، ولد نظام شرق أوسطي جديد استمر لعقود عدة قبل ان ينهار مؤخراً بانهيار الاتحاد السوفياتي السابق.

على الصعيد الداخلي، كان على الدول الشرق أوسطية التي ولدت مأزومة تحت الانتدابين الفرنسي والانكليزي، ان تناضل من أجل تحويل سيادتها الإسمية الى سيادة فعلية، ومن الاستقلال الشكلي الى الاستقلال الكامل.

واستمر القوميون الأكراد في نضالهم من أجل ولادة دولتهم القومية التي حرموا منها في تسوية ١٩٢٢. كما ان سياسة التوفيق بين القومية العربية والحركة الصهيونية التي مارستها بريطانيا في فلسطين، قادت الى ولادة اسرائيل التي ابتلعت الدولة الفلسطينية العربية التي اعترفت بها قرارات الأمم المتحدة لعام ١٩٤٨. فكان من نتائجها:

الصراع العربي ـ الصهيوني المستمر والذي أشعل فتيل خمسة حروب، دون ان تلوح في الأفق بوادر حل دائم وعادل لهذه الأزمة.

قامت السياسة الاستعمارية الأوروبية في الشرق الأوسط، على أساس التوازن أولاً بين القوى الاستعمارية نفسها، بحيث تحولت هذه المنطقة الى جزء ملحق بالقارة الأوروبية وحقل صدام دموي بين الدول الأوروبية المتنازعة.

وتعتبر حملة نابوليون بونابرت ثم حملة







كتب

فريزر على مصر، منطلقاً لتلك السياسة التي نظرت الى السلطنة العثمانية وولاياتها الأوروبية والعربية نظرة استراتيجية تحدد من خلالها حدود التوازن بين الدول الأوروبية، خاصة بريطانيا وفرنسا والمانيا وروسيا.

فاذا ما اندفعت روسيا أو المانيا باتجاه الدردنيل والبوسفور، وهددت بالتوغل جنوباً، كانت بريطانيا وفرنسا تتناسيان صراعاتها الدائمة وتعملان على اقامة تحالف متين لمنع الاندفاعة الروسية أو الألمانية باتجاه الشرق الأوسط.

فمنذ القرن التاسع عشر تحولت السلطنة العثمانية الى حقل صدام حاد بين الامبرياليات الأوروبية المتنافسة. وأهمية هذا الكتاب أنه يشدد على الرؤية الشمولية لدراسة التاريخ مذكراً بكتاب فرنان بروديل الشمولي عن البحر المتوسط. فالتاريخ الشمولي لا التاريخ الجزئي أو الفرعي هو الوحيد القادر على فهم أبعاد التطور الجاري في هذه المنطقة قبيل الحرب العالمية الأولى وبعدها.

ويلاحظ ان بريطانيا حاولت تأمين مصالحها الاستراتيجية في الشرق الأوسط عبر سياسة خطرة للغاية، تقوم على جمع متناقضات قومية تهدد بانفجار المنطقة في كل لحظة، وتحظى بدعم خارجي مباشر، طالما ان بريطانيا أغضبت جميع الدول ذات الأطماع الاستعمارية والمصالح الاستراتيجية في هذه الرقعة الغنية من العالم.

لقد استيقظت القومية الطورانية قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى، بحيث تحولت تركيا الحديثة الى مركز استقطاب لجميع الشعوب الناطقة باللغة التركية في الشرق الأوسط والبلقان وما كان يسمى بالجمهوريات السوفياتية الآسيوية. وما زالت تركيا تطمح الى لعب هذا الدور خاصة في السنوات الأخيرة بعد انهيار الاتحاد السوفياتي.

بالمقابل، استيقظت القومية العربية بقوة منذ أواخر القرن التاسع عشر. ومن السخف القول ان الإنكليز أو غيرهم كانوا وراءها لأن القرن التاسع عشر شهد يقظة القوميات في العالم كله. وحقق القوميون العرب جزءاً يسيراً من أحلامهم القومية عبر ولادة الدول العربية الحديثة، والتي استقلت تباعاً في مشرق بلاد العرب ومغربها. وما زالت القومية العربية تطمح الى التجسد في دولة قومية عربية بأشكال سياسية مرنة بعد فشل الصيغة البسماركية الداعية الى التوحيد بالقوة أو استناداً الى مقولة «الاقليم القاعدة».

كذلك تلاحظ اندفاعة جديدة للقومية الكردية التي تجمع شعباً واحداً مشتتاً في أربع دول هي: ايران وتركيا والعراق وسوريا.

تبقى الإشارة أخيراً الى أن بريطانيا أيقظت لدى اليهود الشعور بضرورة بناء اسرائيل الكبرى بين الفرات والنيل. ويبرز الكتاب كيف ان اطلاق وعد بلفور عام ١٩١٧، ساهم في زيادة نفوذ الحركة الصهيونية بين يهود العالم، في حين كان دورها هامشياً جداً قبل ذلك التاريخ، خاصة بين يهود الولايات المتحدة الأميركية وفرنسا وسائر دول غربي اوروبا.

وهنا بالضبط تبرز أهمية هذا الكتاب الذي أفرد أجزاء واسعة للسياسة الأوروبية، خاصة الإنكليزية، الداعمة للحركة الصهيونية على حساب الحق العربي. ولا نفع من الحديث على اقامة التوازن بين مصالح العرب واليهود في هذه المنطقة، طالما ان الحركة الصهيونية تمثل اقتلاعاً للعرب من ديارهم واحلال يهود العالم مكانهم في عملية من العنف الدموي لن تنتهي الا بزوال أحد طرفيها: القومية العربية أو القومية اليهودية المتجسدة بالحركة الصهيونية. دلالة ذلك ان بريطانيا لم تزرع بذور سلام دائم في هذه المنطقة، بل بذور حرب مدمرة تبدأ بصدام دموي بين القوميات المحلية المتناحرة، لتهدد بالتحول الى حرب اقليمية تهدد السلام العالمي كله.

لا شك ان الحديث على حل لأزمة الشرق الأوسط على قاعدة تسوية عام ١٩٢٢ الاستعمارية أمر مستحيل في عصر اليقظة المتجددة للقوميات في المرحلة الراهنة.

فهل تستطيع مفاوضات السلام، الجارية الآن في مدريد وواشنطن وموسكو وغيرها من عواصم العالم، ايجاد سلام دائم وعادل في ظل النظام العالمي الجديد أم أن التسوية الجديدة قد تمهد لحروب أخرى لا تقل شراسة عن الحروب السابقة التي أوجدتها تسوية ١٩٢٢، والتي أجاد فرومكين في الكشف عن الكثير من خفاياها عبر فضح الوثائق الأساسية الدالة عليها؟ □

الثورة العربية بقلم الضابط المحبوب!

أحمد مفلح

أوراق الثورة العربية (٣ أجزاء)

مذكرات

صبحي العمري

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ لم تحظ ثورة في تاريخنا العربي الحديث، بمثل ما حظيت به ثورة الشريف حسين أو «الثورة العربية الكبرى»، فالبعض اعتبرها بداية الانطلاقة العربية نحو التحرير والاستقلال، والبعض الآخر ناقم عليها، واصفاً أنها السبب في تقسيم العالم الإسلامي والوطن العربي وإطلاق يد الاستعمار الغربي يعبث بها.

ولكن رغم كل ذلك، تبقى الكتابة عن الثورة العربية الكبرى أو كل أحداث تاريخنا الحديث محصورة، كما يقول عبد العزيز الدوري، «في صفحات الماضي لفهم الحاضر. ولكن الواقع الذي نعيش، يتطلب أحياناً الانطلاقة من مشاكل الحاضر نحو الماضي، إن هذا أجدى لفهم الإثنين»[1].

ما يهمنا الآن ليس وصف الثورة ومعاركها، أو تعداد مساوئها ونتائجها، بقدر استخلاص العبر والقفز فوق النتائج لصدّها وقطع طريق بقائها. الثورة حدث شقّ طريقه ومرّ، لكن ما نعانيه اليوم هو التجزئة والضعف بسبب عقلية قيادة جاهلة، نظرت إلى ظاهر الأمور وآنيتها. علينا إذن دراسة هذه العقلية السياسية، التي ما زالت مغروسة



في حكوماتنا وأنظمتنا العربية، والتصدي لها. وعلينا أن نحسب حساب التعامل مع الغرب، وأن نبقى يقظين لأطماعه، فلا نخدع كما خُدع الدروز من قبل، أو كما خُدع الشريف حسين من بعدهم.

يطل علينا صبحي العمري، الضابط في صفوف الثورة، بمذكراته الشخصية عن الثورة، كمساهمة في توضيح بعض الجوانب المهمة في الثورة التي لم تصل إلينا سليمة، فجاءت مذكراته في ثلاثة أجزاء على النحو الآتي:

الجزء الأول: يقسم إلى ثلاثة فصول، ويبدأ بالحديث عن بداية انضمامه إلى الثورة وأهم المصاعب والعقبات التي اعترضته في طريقه إلى الإلتحاق بالثوار. ثم يتحدث عن مراسلات الحسين - مكماهون ومعاهدة سايكس - بيكو. وينتقل في **الفصل الثاني** إلى الحديث عن وقائع الثورة، بدءاً من الشرارة الأولى ومعارك الشمال والاستيلاء على الطفيلة حتى موقعة محطة الغريغرة في وادي الحسا ودخول دمشق وتحرير بلاد الشام. وما يهمنا في هذا الجزء، هو مفاوضات الانكليز مع الشريف حسين، فعلى أي أساس اختير الحسين ليكون مفاوضاً باسم العرب، فيما لو دخلت تركيا الحرب مع المانيا. فهذا الإختيار يعود، حسب رأي الكاتب، لأن البريطانيين وجدوا في الحسين مقاماً أقوى وأجدى وممثلاً حقيقياً من الوجهتين القومية والدينية فبدأوا الاتصال به (ج ١، ص ٥٥). وهنا كثير من الانحراف عن حقيقة اختيارهم الشريف حسين، وإجحاف كبير بحق جميع العرب، فهل يعقل أن الشريف حسين هو الوحيد القادر على هذه المهمة، وهل كان يمثل فعلاً كل العرب، فهذه المهمة تتطلب حنكة سياسية واطلاعاً واسعاً، لم يكن الحسين يمتلكهما، وحقيقة الأمر أنه عندما دخلت الدولة العثمانية الحرب العالمية الأولى إلى جانب ألمانيا، حاولت إثارة الحماسة الإسلامية في سائر الشعوب العربية الإسلامية، فأعلن السلطان في بيان وجهه إلى القوات الحربية في ١٢ تشرين الثاني ١٩١٤: أن تركيا أكرهت على حمل السلاح لأن ملايين المسلمين يخضعون لظلم واستبداد بريطانيا وفرنسا وروسيا، وأنها من هذا تعلن ضد هذه الدول جهاداً مقدساً. وكانت بريطانيا تدرك أن هذه الدعوة المنبثقة من الشعور الإسلامي، لا بد أن تترك أثرها في الجماعات الإسلامية، لذلك حرصت على تحويل هذا الشعور لصالحها.

ولهذا اختارت وركزت على الشريف حسين، وركز مكماهون بمراسلاته على تذكير الشريف بسلالته التي تعود إلى النبي (صلعم)، لتكون بمثابة سلاح مضاد للدعوة السلطانية[1].

ولنا أن نقول، إنه لو كان الشريف هذا الإنسان السياسي القادر على التفاوض، والمهتم كثيراً بأمور قومية وسياسية ودينية، لكان بالحد الأدنى مدركاً أطماع البريطانيين في بلاد المشرق، ونزوعهم منذ عام ١٨٤٠ وما قبله إلى إقامة «الدولة اليهودية»، وكان أيضاً عتبر من موقف بريطانيا تجاه محمد علي باشا عندما حاول إقامة دولة قوية في المنطقة.

أما عن حرص الحسين على الإسلام والمسلمين، فيمكن الاستدلال عليه من خلال موافقته على تنصيب أمير افريقي ليكون خليفة للمسلمين، وزعيماً دينياً ومدنياً للإسلام، خليفة مأجوراً لدى البريطانيين يعمل لخدمتهم، وعرض عليه ثمن هذه الموافقة المال والحماية والتكريم المادي[2]. وعن قوميته العربية، فيجب أن نسلم بدءاً أن القومية العربية لا يمكن أن تقوم بمباركة غربية على حساب مسلمين، حافظوا حتى النهاية على وحدة وبقاء الأرض العربية، بغض النظر عما فعله الطورانيون الذين كانوا أداة لتمزيق الوحدة العثمانية - العربية ليسهل عليهم الانتقام من الطرفين وتثبيت السيطرة الصهيونية على فلسطين. فلم يعد خافياً على أحد ارتباط جمعية الاتحاد والترقي بالأهداف الصهيونية والماسونية. ففي الوقت الذي كان الباب العالي ينادي فيه بوحدة الإسلام والمسلمين وسيلة من وسائل تقوية الدولة العثمانية، وكذلك لتثبيت السيطرة التركية، كان العرب يسعون إلى بعث قوميتهم. وكان الغرب يدرك أن مثل هذه الدعوة إلى الجامعة الإسلامية يمكنه أن يقوّي الباب العالي، لذلك لا بد أن يوجه دعايته ضد هذه الدعوة، وتوسيع الشرخ بين الطرفين وتحويل قادة العرب وحكامهم إلى حلفاء للغرب يتولاهم بعنايته ورعايته. فالقومية العربية لا تعني أبداً تسليم مناطق مرسين وأذنة والإسكندرونة، وهي مناطق ضمن حدود سوريا الطبيعية، التي هي جزء من الوطن العربي، وأكثرية سكانها من العرب. وأيضاً لا تعني التضحية بالمناطق الكائنة غربي مقاطعات دمشق وحمص وحماة وحلب، وهي منطقة بساحل الشام بأسرها، وديار الشام عربية، بل هي أكثر بلاد العروبة وعياً وتعلقاً بالقومية العربية، للاستعمار الفرنسي

أهدى الشريف حسين العراق للانكليز

وإخراجها من حدود الوطن العربي. وكيف يقبل بإخراج نجد ومناطق الخليج العربي، وجميع السواحل العربية على بحر العرب من «الخريطة العربية»؟ هذا بالإضافة إلى السماح لنفسه بإهداء العراق للانكليز تحت ستار مركزهم ومصالحهم فيها[4]!!!

ومهما حاول المؤلف خلق الأعذار لمثل هذه التنازلات والارتماء بأحضان الغرب، فلا يمكنه أن يُبعد شبح المكاسب الشخصية التي حلم بها الحسين نتيجة تصرفاته هذه، فمهما كانت درجة التخلف والأمية والفقر والعوز، لا يمكن أن نفرط بقطعة أرض صغيرة إلا اذا كان الجهل والمكاسب الشخصية أسدلا على عيوننا ستار العروش التي سرق بريقها كل المبادىء والأصول.

أما في الجزء الثاني (لورانس الحقيقة والأكذوبة)، فيقدم لنا المؤلف صورة حقيقية عن لورانس، هذا البطل الأسطوري الذي كان السبب في نجاح الثورة وانتصارها.

يقول صبحي العمري: «لقد قيل وكتب عن لورانس الشيء الكثير، ولكن قلّ من قام بتحقيق صحة ما كتب وقيل. إن أكثر من كتبوا عنه كانوا ممن لا يعرفونه، ومن كان يعرفه منهم كان يجهل الأشخاص الذين كتب عنهم كما يجهل طبيعة المجتمع وجغرافية المنطقة التي كتب عنها.... ومنهم من وجدوا في ما قرأوه عنه مادة دعائية لحركة سياسية، فعملوا لإبرازها والضرب على وتر الناحية التي تفيد الغاية التي يدعون إليها، كما فعلت الصهيونية بتضخيمها دوره في الثورة حتى وصل بها الحال أن لقبته بملك العرب غير المتوج بقصد الإقلال من شأن الثورة كعمل وطني وقومي» (ج ٢، ص ٦١).

ويضيف العمري، أن لورانس لم يكن إحدى دعامات الثورة ولا المحرك لقوتها الذاتية، «لم يكن حتى حصوة صغيرة في بنيانها ولم يكن له أي أثر لا في نشأتها ولا في منجزاتها، إلا ما كان من واجباته كرجل مخابرات يكتب التقارير» (ص ٧٠).

وعن بداية علاقته بالثورة، يقول العمري: «عندما وضع لورانس قدمه في الأراضي الحجازية لأول مرة في ١٦ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩١٦، كان قد مضى على قيام الثورة أربعة أشهر وستة أيام (١٠ حزيران/ يونيو ١٩١٦)» (ص ١٠١). وهذا يوضح عدم صحة ما نسب إلى لورانس من أنه كانت له يد في قيام الثورة والمفاوضات

كاتب من سورية







التي جرت من أجلها، خصوصاً أنه لم يكن في تلك الأيام أكثر من ضابط صغير في المخابرات البريطانية.

ـ عن زيّه العربي، يقول العمري: «وبصرف النظر عن كونها الملابس الوحيدة الملائمة لحياة البوادي في قيظها وشتائها وفي ركوب الهجين والجمال، فإنها حققت له ما في نفسه من حب الظهور ولفت الأنظار وممارسة التمثيل» (ص ١١٣). وهذا الكلام فيه الكثير من الصحة والحقيقة، اذ ان شخصية لورانس لم تكن تلك الشخصية المتزنة السويّة، فالحياة المضطربة التي عاشها لورانس خلال طفولته ومراهقته، سببت له عقداً نفسية كان لها أكبر الأثر في مستقبل حياته، وقد ابتلي لورانس بعقدتين كبيرتين أثرتا على كيانه: أولى هاتين العقدتين هي عقدة الشعور بالوضاعة، التي أصابته عندما علم بأنه ابن غير شرعي لأم هي زوجة غير شرعية. وهذا الشعور بالضعة يلازمه الشعور بالمذلة والحقارة أمام الآخرين، ويرافق هذه المشاعر الحقد والكراهية للأفراد وللمجتمع. والثانية هي عقدة الشذوذ التي كان مصاباً بها. ونتيجة هاتين العقدتين تولد عنده حب الظهور والتمثيل والمبالغة في الأعمال التي يقوم بها.

ولنا هنا أن نسأل المؤلف، هل كانت الحقائق معروفة لديكم أيام الثورة أم لا؟؟ فإن كانت معروفة وتغاضيتم عنها فتلك مصيبة وخيانة، وإن لم تكن معروفة فتلك مصيبة أكبر! فالكاتب لم يظهر لنا الموقف من الحركة الصهيونية ومشروعها الاستعماري آنذاك. وإلا كيف يفسّر الكاتب اتفاقية فيصل ـ وايزمن (١٩١٨)، فهل جاءت موافقة فيصل على إقامة وطن يهودي في فلسطين فقط ردة فعل على موقف فرنسا من حضوره مؤتمر الصلح.

وفي الجزء الثالث (ميسلون نهاية عهد)، يطلّ علينا صبحي العمري بحقيقة وأبعاد الاندفاع الغربي تجاه الاستقلال العربي. فمقولة الاستقلال لم تكن تعني أكثر من سياسة «فرق تسد» بين العرب والأتراك، لم تكن أكثر من سلاح ذي حدّين ذُبح به العرب والأتراك. فالاستقلال بالنسبة إلى الشريف حسين كان منصباً وجاهاً وملكاً، وبالنسبة إلى العرب والثوار هو وطن حر واحد موحد، وشتان ما بين هذه الأبعاد أو المعاني الثلاثة. فكان لزاماً أن تتطاحن هذه المعاني ليبقى الأقوى، فسرعان ما خرّ المعنى الضيّق الهش ومُسح حلم الملكية والجاه ليذوب في المنفى وينتهي. وبقي الصراع بين قوتين، قوة الإيمان بالقومية والعروبة، وقوة الاستعمار والتجزئة، وإلى الآن ما زال الصراع قائماً، وحتماً ستنتصر المبادىء التي تنبت مع كل دم جديد، مهما كانت أسلحة الإستعمار قوية، فالأسلحة تفنى وتبقى الشعوب.

وهكذا ما كادت الحرب تنتهي، حتى بدأت تتكشف نوايا البريطانيين والفرنسيين الذين ضربوا بعرض الحائط كل العهود التي تعهدوا بها للعرب، وبدأوا بتنفيذ معاهدة سايكس ـ بيكو. وكانت حادثة إنزال العلم العربي في المدن الساحلية السورية وتسليم ادارتها للفرنسيين بمثابة الإعلان الأول عن نوايا الحليفتين. وبدلاً من التصدي لهذه الأعمال، نرى الملك فيصل يلغي جيش الثورة، وكأن هدفه كان فقط تمكين البريطانيين والفرنسيين من الأتراك وبعدها ينتهي كل شيء، لم يفكر نهائياً أن الوطن الذي يريد بناءه، كما هيّء له، يلزمه قوة تحميه، والأكثر أن الطريقة التي جرى بموجبها إلغاء الجيش كانت مقصودة لذاتها وكأنها جرت بإرادة خفية من الفرنسيين والانكليز لإبقاء البلاد بلا جيش يدافع عنها. خصوصاً وأنهم كانوا يعرفون الشيء الكثير عن الأعمال التي قام بها جيش الثورة ومقدار خطره على أطماعهم (ص ٤٧، ج ٣). وأيضاً بدأت تظهر بوادر التفرقة القطرية بين ضباط الجيش وعناصره. فظهرت تسميات العراقي والسوري واليمني... إلخ، وهذه التسميات لم تعرف قبل الثورة، ففي بداية الثورة جاء البريطانيون بهذه التسميات والنعوت لهدف بعيد المدى كانوا مخططين له، لكن بعد الانتهاء من كل شيء ووسعت الساحة لهم بدأ تكريس هذه التسميات وما تحمله من هوّة بين أبناء الوطن الواحد.

إن طابع الكتاب العام هو عبارة عن مذكرات يقدمها صبحي العمري بهدف إيصال حقيقة الثورة العربية الكبرى خالية من الشوائب أو ما علق بها من تشوهات ومبالغات. وقد آل على نفسه أن يكون صادقاً بسرد الوقائع، مرتبطاً بعقد من الضمير بأن يكون نزيهاً في حكمه على الأشياء، مخلصاً في سرد الوقائع التي عاشها، متجرداً من الهوى والغرض في تبيان وجهة نظره في النتائج (ص ٢٠، ج١). لكن إلى أي حد التزم المؤلف بهذه الضوابط التي وضعها لنفسه في مقدمة الكتاب.

ينطلق المؤلف من مشاركته ومشاهداته لأيام الثورة، منذ نشأتها حتى النهاية مع الفرنسيين في معركة ميسلون، كمعطيات لهدف الذي من أجله قدّم الكتاب، أما اسلوبه الذي اتبعه لبلوغ الهدف، فهو بين التأريخ والسرد الأدبي، فتارة نراه يقدم نفسه كمؤرخ فيقول: «ولا غرو، فإن كاتب المذكرات إذا كتبها بروح الصدق والإخلاص فإنه يساهم في تدوين تاريخ أمته...» (ص ١٩، ج١)، وتارة أخرى نراه ينجرف وراء الذات وما تحمله من انفعالات ومغالاة. ولكن هل نستطيع أن نصفه بالمؤرخ وبأن ما جاء به عن الثورة العربية يمكن أن يؤخذ به كما جاء؟؟ فالصدق والإخلاص في النقل لا يكفيان في التأريخ، فهو ربما شاهد مفصلاً أو معركة من معارك الثورة، لكن هل الثورة مجرد هذه المعركة أو الحادثة؟ فالكتاب ينقصه الكثير من الشروط العلمية حتى نطلق عليه كتاب تأريخ للثورة العربية، فتحيز الكاتب للشريف حسين واضح ومبالغ فيه، حتى انه يصل لدرجة إقران اسمه بأسماء الخلفاء الراشدين، ويترضّى عليه مثلهم: «وسيسجل اسمه في صفحات التاريخ العربي مقروناً بأسماء العظماء ممن قدموا للإسلام والعرب أعظم الخدمات كأبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وجده علي بن أبي طالب رضي الله عنهم أجمعين» (ص ٣٣٢، ج١)، ويضيف أيضاً «إن الحسين كان يشعر بمسؤولية تجاه قومه، ومن حسن حظ العرب أنه كان رجلاً قوياً جباراً أهلاً لتحمل هذه المسؤولية. مسؤولية الثمانين مليوناً من العرب...». أما عن الثورة، فإنه يطلق عليها الأحكام والصفات ويحملها أكثر مما تستحق: «وأهم نتائج الثورة العربية انها كونت للعرب شخصية عالمية دولية وسجلت لدى العالم مشاركتها بالمجهود الدولي كأمة ودولة..» (ص ٣٣١، ج١)، وان ثمار تلك النهضة العربية بعد مرور نصف قرن من الزمن ظهرت في تحرر ثلاث عشرة دولة عربية...

١. عبد العزيز الدوري: كتابة التاريخ العربي، «المستقبل العربي»، العدد ١٦٣، ايلول/ سبتمبر ١٩٩٢.

٢. محمد علي الفتيت: الغرب والشرق، من الحروب الصليبية الى حرب السويس، ج ٢ (مصر: الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت)، ص ٢٠٦.

٣. المصدر السابق، ص ٢١٤

٤. منير الريس: الكتاب الذهبي للثورات الوطنية في المشرق العربي، الثورة السورية الكبرى، (بيروت: دار الطليعة، آب/ اغسطس ١٩٦٩)، ص ٧٢.

فهذا الكلام وغيره من المبالغات، لا يعدو كونه خطأً رنانة لا تمّت للواقع بصلة، فكيان العرب وشخصيتهم قبل الحسين، والاستقلال الذي يحكي عنه كان استقلالاً من تسلط حلفاء الثورة، فالاستقلال دفع ثمنه دماً وخراباً ضد الانكليز والفرنسيين، ضد من اطلقت أيديهم الثورة في العبث والتجزيء.

وفي ما يلي نعرض بعض الملاحظات حول الكتاب:

ـ رغم كل محاولات المؤلف التخلص من الاسلوب السردي في تقديم المعلومات، ومحاولته إضفاء الطابع العلمي التوثيقي على الكتاب، لم يتمكن من ذلك، فجاء الكتاب وكأنه آلة تصوير لكن بدلاً من إعطاء صور أعطت كلمات. وكان بالإمكان تحليل المعلومات وتوثيقها ومقارنتها والخروج بنتائج علمية، خصوصاً أنه كتبها بعد سبعين سنة من وقوعها.

ـ التكرار الطاغي على الجزءين الأول الثاني من الكتاب. فهناك مقاطع بأكملها جاءت في الجزء الأول وتكررت في الجزء الثاني. خصوصاً وأن هذه المقاطع تحكي أعمال المؤلف وما قام به من بطولات. وحتى ان في الجزء الواحد كان هناك تكرار للموضوع ويصل أحياناً إلى التناقض والتضارب في سرد الوقائع.

ـ نشر الجزء الثاني من الكتاب والذي يتكلم فيه عن لورانس على أنه كتاب جديد صدر بطبعته الأولى عام ١٩٩١، لكن الحقيقة أنه سبق للمؤلف أن نشره عام ١٩٦٩ عن دار النهار بعنوان «لورانس كما عرفته» وهو إن لم يكن متطابقاً معه حرفياً فإنه يتطابق معه بنسبة ٧٥ بالمئة، واللافت أن المؤلف لم يشر إلى هذا الكتاب، وكل ما أشير حوله أن المؤلف كتب هذه المذكرات بعد حوالي ستين أو سبعين سنة من الثورة، وهذا يدل على أن الكتاب كان قد نشر قبل ذلك ولكن لم يعلن لا المؤلف ولا دار النشر.

ـ هناك بعض القضايا المهمة التي تتعلق بالموضوع بقيت عائمة ولم يتطرق إليها الكتاب، مثلاً نهاية الشريف حسين، وعبد الله بن الحسين، وهناك بعض المحطات يلزمها التوضيح والشرح، فعندما يتكلم عن علاقة الصهيونية بلورانس لم يفصّل مدى هذه العلاقة وعلى أي أساس كانت مبنية، وما هو موقفهم في ذاك الوقت من هذه العلاقة. فهل كان العرب مدركين لهذه العلاقة أم أن المؤلف اكتشفها بعد انتهاء الثورة؟؟ وحتى الحركة الصهيونية نفسها ما هو موقف الثوار منها ومدى معرفتهم عنها؟ وكيف يفسر أو ينظر ـ المؤلف ـ إلى اتفاق فيصل ـ وايزمن، وما هو سر ارتباط فيصل بالإنكليز رغم كل ما فعلوه بوالده وبالثورة وبه شخصياً عندما ضحّوا به إرضاء للفرنسيين؟؟ فالواضح أن المؤلف كان يمر على القضايا التي تمس فيصل شخصياً دون تعليق أو إطالة، وهذا أبعد ما يكون عن الواقعية والصدق الذي ينشده المؤلف في كتابه.

ـ لم يستطع صبحي العمري التخلص من وسطه الاجتماعي. فهو ابن العمري صاحب الدار التي ما تزال قائمة، والزقاق الذي يحمل الاسم نفسه. وهو الضابط المحبوب عند الأمراء والأسياد. وهو مرافق فيصل وآخر من خرج معه. هذه المكانة الإجتماعية الذي تمتع بها جاءت واضحة الأثر في كتابه. خصوصاً عندما يتكلم عن البدو على أنهم ثوار سرقة ونهب وكل ما يدفعهم إلى الثورة هو فقط النقود والسلب. أما الجيش النظامي، وهو منه، فهو الثائر المثالي صاحب المبادىء ورافع لواء القومية. □

انقاض العرب واشلاء الهنود

شوقي بزيع

أحد عشر كوكباً

شعر

محمود درويش

دار الجديد. بيروت ١٩٩٣

جعل درويش من فلسطين تراجيديا شرق اوسطية دائمة التجدد

■ بين «عصافير بلا أجنحة» و«أحد عشر كوكباً» مسيرة خمسة وثلاثين عاماً من كتابة شعرية تختزل في داخلها إمكانات وطرائف ورؤى ما تزال تنقلب على نفسها باستمرار، كلما بدا لها أنها تأنس إلى طريقة أو أسلوب، دون أن تكون انقلابيتها نفياً لماضيها أو خروجاً عليه. وربما كان محمود درويش من هذه الزاوية أحد شعراء العرب القلائل الذين لا ينامون مرتاحين على حرير ما أنجزوه. إنه شاعر الدأب والمثابرة والمغامرة المستمرة بحثاً عن مستقر أسلوبي لا يتحقق ويبدو أنه لن يتحقق أبداً.

لقد طرق محمود درويش باب الشعر، مع العديد من مجايليه، في أواخر الخمسينات. ورغم التضييق الذي واجهه من قبل سلطات الإحتلال، فقد وجد شعره من يحتضنه ويتلقفه بشغف في المحيط العربي الواسع. خاصة بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية وما أعقب هزيمة حزيران من صعود لنجم المقاومة ودورها كبديل محتمل عن الأنظمة المتداعية. في غمرة ذلك الصعود كان كل ما يتسرب من الأرض المحتلة يأخذ مرتبة القداسة ويتم التعامل معه بوصفه قادماً من المكان المفقود، حيث مستودع الحنين العربي وبحيرة الرغبات المقموعة. لذلك راح النقاد العرب يسقطون على ما سمّي بشعر المقاومة الفلسطينية كل المكبوت العاطفي المختزن، وكل عقد الذنب والرغبة في التطهر من إثم التقاعس والعجز، إلى حد أن محمود درويش اضطر أن يصرخ في مقابلة شهيرة له: «أنقذونا من هذا الحب القاسي».

هذا الحب القاسي وذلك الغبار الكثيف الذي ثار حول الشعر الفلسطيني دفعاني الى اختيار «شعر المقاومة الفلسطينية في النقد العربي المعاصر» موضوعاً لدبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها في كلية التربية ـ الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٣. وقد خلصت في تلك المرحلة المبكرة الى التحذير من مغبة الفوران العاطفي والحماسة الانفعالية اللذين يسقطهما الكثيرون على الشعر الفلسطيني في لحظة نهوض المقاومة، واللذين قد ينقلبان إلى نقيضيهما تماماً في حالات نكوصها وتراجعها. وقد بدا لي يومها أن





لحظة خسارة يتساوى فيها الشاعر والعاشق والملك

كوكبة قليلة من الشعراء الفلسطينيين في الداخل والخارج، هي المؤهلة لرفد الشعر الفلسطيني بأسباب الحياة، خارج دائرة الشعار والخطابة والتحريض السطحي، ويأتي محمود درويش في طليعة هذه الكوكبة.

والآن وبعد عشرين عاماً على تلك الدراسة، أجد أن الزمن لم يغير كثيراً من النتائج التي خلصت إليها يومذاك. وإذا كان بعض الشعراء قد تراجعوا أو صمتوا أو راوحوا في أماكنهم السابقة، فإن درويش ما يزال جديراً بالرهان، ليس في إطار الشعر الفلسطيني فحسب، بل في إطار الشعر العربي برمته.

كان باستطاعة محمود درويش أن يتربع سعيداً فوق قضية ما تزال عصب الحياة السياسية العربية ونقطتها المركزية منذ الأربعينات. وهو يتكيء كسواه على ارث المقاومة المسلحة ومن بعدها إرث الانتفاضة. كما يملك موقعاً سياسياً هاماً في إطار منظمة التحرير الفلسطينية، الأمر الذي يوفر له امتيازات معقولة في الإقامة والسفر وأسباب العيش. ولكن ذلك لم يحجب عن الشاعر جوهر الحقيقة وهو أن كل هذه «الإمتيازات» ما هي إلا رفاهية الفراغ حين لا يجد ما يملأه، وفانتازيا الوحشة التي لا تجد أرضاً تعود إليها بعد كلّ رحلة، سوى المطارات المرصوفة بالضجر والخواء.

لقد راح محمود درويش يستعيد بالشعر أندلس حنينه المفقود ويجعل من اللغة أرضاً موازية للأرض التي فقدها دافعاً بالعصب الشعري حتى نهاياته ومحكوماً بحالة من اللايقين المستمر. فلا يكاد يركن الى شكل بعينه حتى يراه بين يديه وثناً جامداً ويجهد في البحث عن فضاءات أخرى للكتابة والتعبير. لهذا تحولت حياته الشعرية الى مجموعة من القفزات التي لم تتم في الفراغ، بل تسبقها وتمهد لها محطات فنية بارزة من «عاشق من فلسطين» حتى «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا»، ومن «أحمد الزعتر» إلى «بيروت».

ومنذ قصيدته المميزة «مأساة النرجس وملهاة الفضة» بدا محمود درويش وكأنه يذهب بشعره إلى منحى جديد يتخذ فيه من الماضي وسيلة لاكتشاف الحاضر. ومن الحاضر مرآة لاستجلاء الماضي، جاعلاً من الحدث الفلسطيني جزءاً من تراجيديا شرق أوسطية دائمة التجدد. انها تراجيديا الجماعات التي كان يمكنها بقليل من الروية والرؤية أن تتقاسم هواء الأرض وماءها. لكنها تذهب بدلاً من ذلك ونتيجة لنرجسيتها أو لتكوينها الوجداني المغلق، إلى انتحارها الكامل أو إلى قتل الآخرين ومحو ذاكرتهم عن الزمان والمكان. في تلك القصيدة يبتعد الشاعر عن الغنائية البسيطة باتجاه غنائية تركيبية ذات أبعاد ملحمية واضحة تحاول كشف النقاب عن المشهد بكامله. وتجهد في البحث عن أساس شعري معرفي لهذا الهول الذي تكتمل فصوله في المواجهة الأخيرة القاسية بين الحجر والدبابة، فوق أرض «تورّث كاللغة» وتوصي أبناءها بعشب السطوح وثوم السقوف ورنين الصباحات الماضية.

في «أحد عشر كوكباً» يتابع محمود درويش هذا المنحى الإستقرائي للمعرفة التاريخية لكنه هذه المرة يوسع دائرة الرؤية التي تتعدى فلسطين ذاتها لتلامس الكرة الأرضية برمّتها، وهي تبحث لنفسها عن مستقر ما وتعوم فوق بحيرات من الدم. ففلسطين هي جزء من مأساة كونية كبرى. مأساة الإنسان وهو يعلي أديم أرضه فوق جسد أخيه، كما يرى أبو العلاء المعري. ويرتفع درويش من إطار الشعر الوطني المألوف إلى إطار يتسع فيه الوطن المفقود ليصبح جزءاً من حالة الفقدان التي تحول معها تاريخ الإنسانية إلى سلسلة متواضعة من الخسارات والمراثي. أما الحدث المجسد لهذا المفهوم فهو سقوط الأندلس. ذلك الحدث الذي طالما اتخذه الشاعر قناعاً ورمزاً في مختلف مجموعاته السابقة. لكنه يتخذ في هذه المجموعة دلالة أوسع وغوصاً في أعماق تلك اللحظة التي شهدت ولادة اميركا فوق أشلاء الهنود الحمر، وعلى أنقاض العرب الخارجين من الأندلس.

تتوزع قصيدة «أحد عشر كوكباً» نفسها على أحد عشر نشيداً تغطي القسم الأول من المجموعة. هذه الأناشيد تبدو متجانسة اللغة والحركة والإيقاع، وكأنها تموجات لروح واحدة ولمرثية «المساء الأخير على هذه الأرض». ذلك المساء الذي يترك فيه العرب الأندلسيون مفاتيح منازلهم وشاي صباحهم وأسرّتهم للأسياد الجدد. في تلك اللحظة الكارثية توحد المأساة بين البشر، ويتساوى العاشق الذي لم يجد مكاناً لقبلته الأخيرة والملك الذي لا يجد فرصة لتوقيع معاهدة الصلح والشاعر الذي لا يجد منبراً لقراءة قصيدته. وربما تكمن في هذه النقطة العلاقة بين الموت وخسارة المكان، إذ إن كليهما يوحدان، يضعان البشر في ظروف متكافئة ويحققان المساواة التي تحدث لوقيانوس السميساطي في كتابه «مسامرات الأموات» عنها حيث يتحول الحوار بين الموتى إلى محاكمة ساخرة للجنس البشري.

إن لحظة سقوط الأندلس هي إحدى اللحظات الأكثر تراجيدية في تاريخ العرب، وربما في تاريخ الإنسانية كلها. لذلك لم يكن صدفة أن يختار أراغون عشية سقوط غرناطة كمنطلق لكتابة الشهير «مجنون إلزا» حيث تتحول إلزا إلى لحظة هاربة تراوح بين الغياب والحضور، بين الفاجعة الكونية المتمثلة بسقوط إحدى أجمل الحضارات وأكثرها بهاء، وبين ذلك الحب الذي تأسس فوق صخرة الزوال لينبعث في منتصف القرن العشرين. الجنون هنا مفهوم ملتبس بين من يصنع الواقع وبين من يدرك الحقيقة. إن الجنون قائم في العصر نفسه، لكن بما أن الجماعة هي التي تفرض «عقلها» على الفرد فليس أمام الفرد في حالة كهذه، سوى أن يقبل جنونه بما هو نفق وحيد لقول الحقيقة دون مجازفة بالحياة.

هذا البحث الدائب عن أندلسات العالم نجده أيضاً عند كافافي في ديوانه «وداعاً للإسكندرية التي تفقدها» حيث تصبح استعادة تفاصيل الماضي ويومياته نوعاً من محاولة لاستعادة البهاء الإنساني والقبض عليه، وترجيع ذلك السحر الذي يجمع بين الهيلينية والأندلسية في لحظة اليونان المفقودة ولحظة العرب المفقودة.

يوظف محمود درويش ثقافته التاريخية الواسعة في صنع عالمه الشعري الخاص. لكن محاور المجموعة الجديدة ليست جديدة على الشاعر، إذ سبق له واستخدمها بوصفها إشارات ورموزاً أو اتخذ من بعضها موضوعات للعديد من قصائده. فقصيدته السابقة «أنا يوسف يا أبي» قد تكون أسست لقصيدة «أحد عشر كوكباً» في التوجه والرؤيا واستخدام الآية ذاتها للتعبير عن فكرة سقوط الجميل في هوة جماله. فالجميل مهدد بكيد إخوته قبل أعدائه وهو يسقط تبعاً لذلك في بئر التجربة لكي يثبت أنه يستحق هذا



الجمال. وإذا كان يوسف النبي قد استحق الصعود من البئر بفضل طهره ونقائه وإيمانه، فإن الأندلس قد ضاعت منا لأننا لا نستحقها. لذلك لا نجد ما نفعله بعد فقدانها سوى تكرار هذه النوستالجيا المفعمة بالمرارة: «أنا آدم الجنتين/ فقدتها مرتين».

تدور قصيدة «أحد عشر كوكباً» في التباس زمني يجمع بين الأندلس التي اكتمل فقدها، وبين فلسطين التي تتجه الى الفقدان الكامل. وهو ما يتمثله الشاعر في النشيد الحادي عشر الذي يعتمد بشجن ثنائية البيتين المتكررة: «الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود/ الكمنجات تبكي على وطنٍ ضائع قد يعود».

إنها لمصادفة ذات دلالة أن يرتبط خروج العرب من الأندلس بلحظة تأسيس أميركا الجديدة، حيث لا يأذن ملكاً قشتالة لكولومبس بالإنطلاق في مغامرته إلا بعد طرد آخر عربي من غرناطة، قلعة الحرب الأخيرة. وفي كتابه «فتح أميركا» يروي تودوروف بأن كولومبس يكشف في إحدى رسائله للملكي إسبانيا عن أنه يود الحصول على أكبر كمية من الذهب من أجل استخدامه في شن حرب صليبية جديدة يستعيد من خلالها بيت المقدس. وللحصول على كميات الذهب تلك كان يجب القضاء على أصحابها الشرعيين، الذين تجاوز عدد ضحاياهم السبعين مليوناً بالتمام والكمال. لذلك لم يكن صدفة أن يجد محمود درويش في مأساة الهنود الحمر وجهاً من وجوه المأساة الفلسطينية.

إن قصيدة «خطبة الهندي الأحمر» هي في تقديري من أجمل قصائد المجموعة وأكثرها كثافة وشمولاً، بحيث ترتفع الى مصاف القصائد الإنسانية الكبرى. إنها ليست خطبة، كما توحي التسمية، بل هي مكاشفة حارة في علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقته بأخيه الإنسان. ومن خلال هذه المكاشفة يلقي الشاعر الضوء على معتقدات الهنود الحمر الذين يجدون في الإنسان مجرد بعد من أبعاد الطبيعة التي حاول الفاتحون اغتيالها: «آه يا أختي الشجرة/ لقد عذبوكِ كما عذبوني/ فلا تطلبي المغفرة/ لحطاب أمي وأمك».

الهندي لا يطلب الغفران لجلاديه لكنه مع ذلك، ولشدة مسالمته وصفاء روحه، يسأل البيض أن يقتسم الأرض معهم ما دامت تتسع للجميع: «أما آن أن نلتقي يا غريب، غريبين في زمن واحدٍ/ وفي بلدٍ واحدٍ/ مثلما يلتقي الغرباء على هاويةٍ؟». كأن الخطاب الهندي قناع للخطاب الفلسطيني المعاصر الذي يحاول عبثاً أن يقتسم الأرض والهواء مع اليهود الذين يريدون الحصول على هذه العناصر فوق جثة الفلسطيني لا برفقته.

والطريف في الأمر أن الخطاب الذي استخدمه اليهود في تبريرهم لذبح الفلسطينيين وتشريدهم، هو الخطاب إياه الذي استخدمه قبل خمسمائة عام فاتحو أميركا وأبطال مذابحها باسم الدفاع عن العالم الجديد والحضارة الجديدة. وتتجلى في قصيدة «الهندي الأحمر» قدرة درويش الفائقة على توظيف العناصر التاريخية والسياسية والطقوسية داخل النص الشعري، الذي لا يفقد شعريته رغم ذلك بل يهضم تلك الروافد القادمة من خارج الشعر، ويعيدها شعراً خالصاً لا يفتقر إلى الحرارة والبريق. كما ينقل الشاعر ببراعة طقوس العبادة الهندية التي لا تعرف حدوداً بين الإنسان وبيئته المحيطة. كأن الكائنات الحية والجمادات هي على حد سواء جزء من روح الكون الشاملة التي تبث إشاراتها في العناصر والمحسوسات، وتتجلى في شجرة أو صخرة أو إنسان أو عصفور بالطريقة ذاتها. وهو ما يجعل الموت عند الهنود الحمر ليس خاتمة للوجود بل مجرد محطة في طريق تحول الكائنات إلى وجودات أخرى داخل عملية التبديل المتواصلة بين العوالم.

قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميت» هي بدورها جزء من روح المجموعة وتناغمها الإنساني الذي لا يبادل الآخر النفي، بل يحاول جرّه إلى السجال الأيل إلى الإعتراف المتبادل بين الأنا وخارجها. لذلك يطلب درويش من الآخر - الغازي أن يعلق سلاحه فوق النخلة. وأن يأخذ قسطاً من حنطة فلسطين ونبيذها وصلواتها وطرق زراعتها من أجل مشاركة عادلة في العيش تحت سماء فلسطين الواحدة، كي لا يرتفع منسوب الدم بين ورثة العصب الواحد والتاريخ الواحد وكي «لا يزداد هذا البحر ملحاً!».

ربما كان خطاب الأنا والآخر هو العمود الفقري لمجموعة درويش الأخيرة. وهذا الخطاب يشرع الباب على المكان في علاقته بأهله وعلاقته بالزمن. فإذا كانت العلاقة بين الفاتحين الأوروبيين والهنود الحمر هي علاقة الأنا - الداخل بالآخر - الخارج دون لبس أو اختلاط، فإن العلاقة بين الفلسطينيين واليهود تحمل من بعض وجوهها هذه السمة، لكنها من وجوه أخرى علاقة ملتبسة حيث يدعي الأنا والآخر الشرعية ذاتها والملكية ذاتها للزمان والمكان. فلكل من الطرفين حججه وبراهينه وتاريخه وأشعاره. وكل طرف يقتطع من الزمن ما يؤكد شرعيته وانتماءه للضريح نفسه ولنفس الزهور فوق الضريح. لذلك كان لا بد من قراءتين تتمان في وقت واحد: قراءة الحاضر في ضوء الماضي وقراءة الماضي في ضوء الحاضر، من أجل إلقاء الضوء على المستقبل وتبين ملامحه: «الآن في الماضي أراك، كما أتيت، ولا تراني/ والآن في الماضي أضيء لحاضري عنه فينأى بي زماني عن مكاني/ حيناً وينأى بي مكاني عن زماني».

في ضوء هذا التكسر الزماني، ينكسر المكان على أهله، وتصبح اللغة الواضحة موضع شك وإبهام، ويكاد يبدو اليقين واللايقين وجهين لعملة واحدة. وفي حالة كهذه تغيب ريتا وراء شتائها الطويل ويغيب معها «توت السياج وموجة القمح النبيل». وتتحول العلاقة بين عاشقين إلى علاقة بين: «حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان/ فواحد يحتلّ سكيناً وآخر يودع الناي الوصايا».

إن العلاقة مع ريتا لا تستقيم لا لأن بينه وبينها بندقية، كما كانت تبدو له الأشياء في السابق، بل لأن العلاقة تقوم وفق تفسيرين







مختلفين لمكان القبلة وزمانها وشروطها. لذلك فحين تسأله ريتا: «أأنت لي؟ يجيب: «لكِ، لو تركتِ الباب مفتوحاً على ماضيَّ/ لي ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك».

إشكالية علاقة الحب بينه وبين ريتا، أو بين الذات والآخر، تكمن في أن وجود كل منها يبدو وكأنه مشروط بمحو هذا الآخر. وعلى كل منهما لكي يتحقق من ذاته أن يتحقق من غياب الآخر. إنها علاقة بين حضور وغياب، لذلك فإن الحب لا يستقيم رغم ما يبدو عليها من أعراضه وَشُبْهَته.

في «أحد عشر كوكباً» يتخفف محمود درويش كثيراً من بعض الجماليات الزائدة التي كانت تسم بعض أعماله السابقة. فالتشكيل الإيقاعي والمهارة اللغوية لم يعودا هدفاً بذاته بل هما في خدمة إيقاعات النفس وأحوالها، وفي خدمة الفكرة التي تضغط بثقلها على الشاعر. ولا ينحو الشكل نحو الشكلية بل ينخرط في عملية شاقة للبحث عن المعنى المضمر في اللغة كما في الواقع. لذلك فإن مقاطع القصيدة الأولى تستعيد إيقاعاً واحداً لا يعصمه من الرتابة سوى انشغاله بالبحث عن أساس للعلاقة بين الشعر واللغة ليست الجمالية شرطه الوحيد.

البحث عن المعنى هو السمة الغالبة في المجموعة. لكن هذا البحث لا يتخذ شكلاً واحداً بل تتعدد مستوياته وتتفاوت. فهو يعتمد التقشف الجمالي في المقاطع الأولى، ويجترح عالماً صورياً مصحوباً بظلالٍ سحرية في «خطبة الهندي الأحمر». ويستعيد غنائية البحر الكامل وتلويناته الإنشادية في «حجر كنعاني» و«شتاء ريتا الطويل». وفي مجمل الأحوال تطل المجموعة الأخيرة على مساحاتٍ جديدة في مسيرة محمود درويش الشعرية، مساحاتٍ مضاءة بالتباس الهوية والبحث عن الحقيقة تحت نجوم العالم الجديد ونظامه الكاذب. □

نار الشرق العاشقة!

شريف الربيعي

سأهبك مدينة أخرى. هذه تخوم مملكتي. نفق تضيئه امرأة واحدة

ثلاثية روائية

أحمد ابراهيم الفقيه

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ زمن يمضي، وزمن آخر يأتي فغداً السير نحو ماضيه، وبينهما تتحرك صور تؤلف ولعاً حياتياً مترادم التفاصيل. وخليل الامام بطل رواية الكاتب الليبي أحمد ابراهيم الفقيه الثلاثية «سأهبك مدينة أخرى» و«هذه تخوم مملكتي» و«نفق تضيئه امرأة واحدة» يروي سيرة هو بطلها وكاتبها، فهو يعيش في الغرب ويعد رسالة الدكتوراه عن «العنف والجنس» في ألف ليلة وليلة.

الجزء الأول من الرواية «السيرة» يبدأ بحلم ندخل منه إلى عالم الفقيه! يحاول خليل الامام الدخول إلى العنف والجنس بتطبيقات تتجاوز الحلم إلى واقع يعيشه في عوالم المرأة: «يبدو غريباً هذا الحديث عن العنف والجنس في ألف ليلة وليلة. فأقدم لها الجانب المسكوت عنه، الذي لا تقوله حصة الأطفال ولا تعترف به مقررات المنهج المدرسي».

علاقة من نوع غريب تنشأ بين خليل الإمام والفتاة الاسكتلندية «ليندا» التي تعيش مع زوجها دونالد، الذي كان يبحث عن مستأجر لغرفة خالية في بيته: «ليندا ودونالد، مثال لصفاء العلاقات الزوجية وثباتها، وسط بيئة تزهو بتناقضاتها، وحرية العلاقات فيها». ولكن خليل يقتحم ذلك الصفاء ويصبح شريكاً لدونالد في حب ليندا، يدخلها إلى لياليه، وكأنها مختبر أول تبدأ عليه تجاربه في رسالته الجامعية «العنف والجنس» ويعرف دونالد أن علاقة نشأت بين خليل الإمام وليندا. وتتطور العلاقة بين خليل وليندا التي: «كشطت كل الأتربة التي تراكمت فوق الأنسجة والخلايا، وطردت الأشباح التي تنوح في خرائب الروح». ويتصاعد الحب، وتصعد على وحي فعله تأججات النار الشرقية العاشقة التي تحتل حياة خليل، وتصبح ليندا هواء زمانه الخارج من عنف الصحراء وعبث رمالها. وتمضي التفاصيل بالرواية، ويحاصر حب ليندا لخليل أكثر من أسوار العشق إنها عبودية تحكم الرجل الشرقي: «ـ يبدو أننا جميعاً نحب العبودية، وإلا ما الذي يجعلني أعشق امرأة تحاصرني مثل جيش الغزو؟».

لم يستطع خليل أن يحقق توازناً مع البيئة الغريبة عليه، وكذلك نوع العلاقة، امرأة مشتركة بين رجلين أحدهما شرقي والآخر من طينة المرأة وبيئتها وحضارتها. وها هو يحاول التأقلم: «جئت أول ما جئت ملفوفاً بقهاطي المشرقي، فوجدت نفسي جسماً غريباً لا يحقق توافقاً مع ما حوله. اجتهدت في أن أشتري قبولاً بالمبالغة في التشبه بهؤلاء الناس وأظهار الولاء لقيمهم وأساليبهم». ولأنه أراد شراء الولاء بالمبالغة فهو لا يقيس علاقته بليندا وهي مشتركة مع رجل آخر يقاسمه حب ليندا بمقاييس مجتمعه: «إنني أقيسها بمقاييس أبتكرها بنفسي للتعامل مع نفسي ومع الآخرين». ويعيش هاجسه عن الفكرة العابرة بذلك الحب، هو رجل طارىء في مساحة الحب الصغيرة ذات الخصوصية والفهم الواضح، وهو واقع لا يستطيع التدحرج على سفحه بقناعة ويسر. يتخاصم مع نفسه: «أنصت للأصوات المتنازعة بداخلي وكأنني متفرج ينصت لحشد من الشخصيات التي تتجادل داخل عرض مسرحي».

ولأن دونالد لم يستطع المضي بعيداً في العلاقة المشتركة مع خليل وليندا، يضطر الى ترك ليندا والانصراف إلى حياته الخاصة، عاملاً في حانة. وتبقى ليندا لخليل، لكنها سرعان ما تهجره، بعد رؤيتها صديقته في الفرقة المسرحية، ساندرا، في غرفته، وهما يتمرنان على دوريهما في مسرحية «عطيل».

وحين تذهب ليندا تحتل ساندرا مكانها، وهكذا يستمر البحث «عن العنف والجنس». تغادر ليندا وهي حامل من خليل (وهو أمر يكتشفه من خلال دونالد الذي اعترف له بأنه كان عاجزاً عن أداء دوره كزوج) لكنها ظلت حاضرة على مسرح الذاكرة: «وسأستخدم شهرزاد لمحاربة الفراغ الذي تركته لي ليندا. سأقضي يومي كله بصحبتها، أراقبها وهي تواجه ملكاً مجنوناً يريد قتلها كل ليلة». وبمثل العنف والسرعة في العشق والهيام كما تصورهما الرواية، تدخل ساندرا حياة خليل: «دخلت ساندرا حياتي، وتباعدت ذكرى ليندا، وكأنه مضى على فراقنا عقد من السنين». كل الأيام المملوءة أنساً لم تصرف خليل عن تذكر الأهل والوطن، وحين يختلي في الغابة بساندرا، تداهمه نوازع شهريار وانفعالات «عطيل». وها هو يجد نفسه يفكر: «لو أنني فعلاً وقفت الآن خلفها، وأطبقت بأصابعي بغتة على عنقها، بحيث لا أترك لها فرصة للصراخ أو طلب النجدة. نشوة وحشية غمرتني وأنا أتمثل نفسي أقتل هذه المرأة الصغيرة المبهجة التي أحبها وأشتهيها».

والأفكار التي تكدر عليه بهوبها نشوة العشق، كانت قد داهمته يوم خرجت ليندا من الدار التي كانت تشركه في سكناها، وقتها وضع أصابعه مطوقاً عنقها وكأنه يعيد إلى الواقع دوره في «عطيل» الذي خنق «ديدمونة». والسؤال في الحالتين وكل الحالات اللاحقة في غرامه الملتهب شرقية وغيرة وعنفاً، لماذا يحاول تهديم سلامه بنفسه؟ وهو الحالم دائماً والذي يلجأ إلى المقارنة بينه وبين صديقه في الجامعة عدنان الذي يحيل الأقوال إلى أفعال، فيما هو غارق في همّ رسالته الجامعية، وما تلقيه على حياته من تأثير، مع ذلك يلجأ إلى الوعظ مخاطباً نفسه التي تحتاج أجوبة تبدد كدر الأسئلة: «كم هو ضعيف هذا الكائن الذي اسمه الإنسان»، وكأنه يكتشف مبرراً يخرج التلقائية من مدارها، وهو منبهر بحياته الغربية المفترضة، ولكن العابرة، التي تطارده بهواجسها، وبإحساسه الذي يفيض تعاسة مردداً في حلمه: «زمن مضى وزمن آخر لا يأتي». ولأن ساندرا: «امرأة الإرادة الحرة، ومهرة الجبال العالية، التي تركض عبر الطرقات الوعرة، تشرب من ينابيع الماء والضوء»، تقودها إحدى مغامراتها إلى دهليز مظلم أوشك أن ينهي حياتها حين تتعرض إلى حالة اغتصاب على يد مجموعة من الطائشين اعترضوا حياتها كمعجبين بعد أن أصبحت نجمة مسرح معروفة. ومن خلال تلك المغامرة التي تعود منها ساندرا محطمة يعرف خليل أن فتاته الطائشة المتمردة والفقيرة، ما هي إلا إبنة ووريثة لأحد أصحاب الملايين، والتي تعود بعد سنتين من التمرد إلى قصر العائلة تاركة خليل لأحلامه الشرقية ودروسه في البحث عن الأساطير: «زاهداً في الدخول إلى ميادين الصراع، رافعاً راياته البيضاء». وحين تلد ليندا طفلها تعترف بأنه من خليل، وهو يذهب بعد ذلك طالباً من ليندا أن تكون زوجة له، ولكنها ترفض طلبه. ذهبت ساندرا إلى قصر والدها المليونير، وذهبت ليندا إلى بيت أهلها في الريف وقد أصبحت أماً لآدم طفلها من خليل وبقي خليل: « تائهاً لا أهتدي إلى بيت تستقر فيه ذاتي، ولا شرفة معلقة في الفضاء أعرض منها نفسي. ذهبت إلى أكثر أنواع الاستعراض مباشرة ووضوحاً، وهو التمثيل. أبحث عن سوق لذاتي في بهو المرايا. واستحضرت عوالم ألف ليلة وليلة ونقلتها إلى داري، وتسكعت بين القرون الوسطى والعصر الحديث، وبين مدن الشرق ومدن الغرب، أبحث عن مساحة خالية أقف عليها، وأضع رأسي فوقها، وأقول هذه تخوم دولتي، فلا أجد سوى الخواء». وحين ينصرف إلى الجامعة والدروس، يتجسد له الإحساس بالعبث: «وإنني من حيث لا أدري أحقق انسجاماً بين الفكرة والتطبيق، وما حياتي بالليل إلا امتداد لما أكتبه بالنهار. ولأمر ما أحسست في تلك اللحظات بأنني وقعت أسيراً في شراك نصبتها لي ألف ليلة وليلة. إنها هي التي تستخدمني ولست أنا الذي يستخدمها لنيل شهادته. وهي التي تكتبني بدلاً من أن أكتبها».

وفي اليوم الثاني بعد الألف، يصبح خليل دكتوراً مزهواً بشهادته، وبعد أن أزاح عن رأسه ثقل الدراسة وهم الأطروحة، عاد إلى العالم فوجده «مضيئاً، عامراً بالهواء النظيف. أراه بعيون جديدة، وكأنني خرجت لتوي من نفق مظلم تحت الأرض». لقد انعتق الدكتور خليل الامام من أيام العبودية، هي أوهام أحلامه في العلاقة، وهموم رأسه في الأطروحة، وقد اشتبكا في فجوة الزمن الذي مضى والآخر الذي لا يأتي. وفي الختام، وهو يهم بمغادرة تلك البلاد التي زرع فيها غرساً من دمه، لا يجد إلا دعاء يضرع به إلى

سيرة منكفئة
يعانق
العاشق
فيها ظله

السماء لتحمي إبنه الذي سيبقى في تلك الأرض يجدد صداقته لها مدى الزمن.

وهكذا بلغته التي لا تعوزها جمالية النثر ولا القدرة على تصوير حالات التداعي، وعبر تشويق يمنح لغة القص بعداً يخرجها من دائرة الإنشاء الممل، يكمل أحمد الفقيه رؤيته أو سيرته لتلك التفاصيل التي تؤلف بلاداً وزمناً وعلاقات متشابكة، ملتهبة المشاعر، فيما هو يترنح في دوائر أحلامه صانعاً من درسه في ألف ليلة ليالي تتزاحم الذاكرة بدقائق من ذلك الماضي المتصارع.

في نهاية الجزء الأول «سأهبك مدينة أخرى» يغادر خليل الإمام مدينة أدنبرة الاسكتلندية حاملاً شهادة الدكتوراه وإرث الصحراء، وفي الجزء الثاني «هذه تخوم مملكتي» نعود إلى مواجهة الصوت الباحث عن أصداء لحلوله في المجهول «زمن مضى وزمن آخر لا يأتي» وأيضاً يفتح الحلم ذراعيه لليل الدكتور الذي ينتظر الشمس، وهو منذ أسبوع لم ينم كما تقول المرأة التي تنام بجواره. لم تجلب له حياته الجديدة إلا واقعاً مأزوماً وصدمة تفتح الرأس على حقيقة «خارج الحلم» وهو «يتأمل دوائر العتمة والفراغ»، لقد شاهد الطيور السوداء، وهي علامة تسبق الانتحار. وحين ينفر من الأطباء لعلاج مرضه يقترح أخوه أن يذهب إلى فقيه، فمرضه لا يعرفه إلا أمثال ذاك الفقيه «صالح أبو الخيرات»، الذي يذهب إليه عبر نفق الحلم الطويل. وهناك في مدينة «عقد المرجان» يتوج حاكماً وأميراً. يتزوج الأميرة «نرجس الحسن» ويعشق «بدور» فتاة الحلم، المرأة الأثيرية التي تستعين عليه بالغناء فتسحره وتأسر حياته. وفي المدينة الحلم، توجد الغرفة السرية، التي تظل هاجساً يعيش في خاطر خليل وهو صاحب القصر والصولجان، ومن خلال فقده لبدور والحب الذي ملك عليه حياته، يقتحم أسرار تلك الغرفة وكما في ألف ليلة وليلة يتدافع الخيال ناسجاً عروشاً من السحر وبهاء الهناءة.

لقد أراد خليل الإمام أن يخرج من مدينته الجديدة، التي جاءها بعد أن حصل على شهادته وترك خلف أبوابها أيام فرح لم يجدها فيها. تلك التي كانت مدينته في وطن الواقع وجد فيها غربة تداهمه: «لم أعد أريد شيئاً سوى أن أرحل إلى مكان غير هذا المكان، وزمان غير هذا الزمان، أحمل إسماً غير اسمي ووجهاً غير هذه الوجوه وبشراً غير هؤلاء البشر». وفي مدينة عقد المرجان، يجد كل ما





كتب

شهوة مدمرة تطيح بكل شيء

كـان يبحث عنـه الحكمة والجمال والشعـر والحب والعنف أخيـراً ممثـلاً بـاختـراعهم للمدفع. مدينة تعيش ألف عـام قبل تـاريخه المعاصر، يتوّج عليهـا أميراً، وهـو القادم من الصحـراء. وفي ألف ليلة وليلة، كان خليـل يبحث عن عوالم اللعب والمغامرة: «سأبحث عن قضايا المسخ والتشويه والموت والانتحار وكيف عـالجتها قصص شهـرزاد لعلها تفيء شيئاً من محنتي». وفي المدينة المسحورة يتجدد ذاك الحب الذي عاشه مع ليندا وساندرا، فهذه نرجس القلوب مع طفل سيأتي، وهذه بدور عازفة العود والجميلة بين النساء كـأنها تحل بديلاً لساندرا التي خرجت من حيـاة خليل يوماً وعادت إلى قصر والدها الثري.

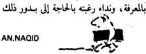
في مدينة عقد المرجان، يعيش خليل حياة حلمـه بعيـداً عن أوجاع العيش في مـدينـة الواقع، حيث يهاجمه الماضي دائماً، وتفتح أيام أدنبرة في رأسـه دهليزاً من الأسى للأيام الحلميـة التي نأت بكـل ما انطوت عليه من جمال ومتعة وسحر، كان في حقيقتـه حاصـل ذاك الـتزاوج بـين الحلم والمتخيـل، حيث عاش نعيم الليالي، التي كان شهريـار يعيشها في مـدينة بعيـدة عن العنف والقهـر، وفيهـا سعـادة العيش داخـل الحلم والشعـر: «إنـه حلم يتحقق داخل الحلم» وخليل ينعم بهـذا الـدفق الجميل من المتعة دون همـوم: «لقـد جئت إلى هذه المدينة هارباً من إسقام الـروح وتلوث المدن والصراع المـدمر على الـرزق والسلطة وتقنيـة الحروب وتجارة الموت، ولـن أسمع لأية فكرة طارئة، دخيلة، هجينة، أن تفسد هذه الصـورة، وإلا ضاع الحلم الـذي تجسد حقيقة فوق الأرض وتبخرت مدينته في الهواء». وكان الحب قد دخل مسامات قلبه، وأمام إحساسه بالحاجة الـروحية إلى بـدور، وهـو يسمع صوتها قـادماً من ظـلام الغرفـة السريـة، لا يستطيـع المقاومـة، وتصبح كـل تلك الموانع التي يضعهـا شرطـاً أمـام رأسـه خـوفـاً من تـدمير مـدينة القلب، غير لازمة، وهي لا تقف أمام معوله الذي يهدم به بـاب غرفة الطلسم، لأنه: «رجـل جاء من خـارج الزمان وتطفل عـلى عصر ليس عصره وأرض ليست أرضه ولم يتحرر بعـد من عاهـاته التي جاء بها من ذلك العصر». كانت حياته نزهة فـرح عبر حقـول الحلم المبتكر والممتد داخل أضواء اليقـظة: «وإذا كـانت كتب الحكمـة تقول بأنه لا سعيد في مدينة الأشقياء، فإنني لا أتصور أن يكون الإنسان حزيناً وسط بشر سعـداء». وها هـو رجل الشفـافيـة والضـوء الـدكتور خليـل يفتح صفحـات إلهامـه على حلم بـاتسـاع يعـادل حيـاة، وفي مـدينـة لا تعـرف منغصـات الحيـاة التي تجد في العصـور الأخـرى مجـالاً لنمـوهـا وابتهـاج شرورهـا، يعترف خليل أنه جلب إلى المدينة الجديـدة: «الغش والخـداع والخيـانـة. هـا قـد جئتهم بحمولة كبيرة منها، لبيعها في أسواق مدينتهم التي تجهـل هذه البضـائـع». منحتـه الأمـيرة نرجس القلـوب حبهـا، فراح يبحث عن حب آخر وابتكر الخيـانة كعنصر جـديد في المـدينة التي تجهلها، أعطى قلبه لبدور فيها كان طفله ينمـو في بـطن أمـيرتـه - زوجتـه في عقـد المرجان، والمرأة التي فتحت له قلبهـا وسلمته مفتاح مملكتها، نرجس القلوب.



وبقي سر الغرفة المغلقة يعذّبه، ومن تلك الغـرفـة كـان صـوت معشـوقتـه بـدور يـأتي فيعصف بحياته وتاجه وهناءة قصره. ولم تعد الغـرفة التي تنطوي على الأسرار إلا مفتـاحاً مضـاعاً في ثنايا الحيـاة الملغوزة التي يحيـاها، دائماً يداهمه الواقع، ينقض بقسـوة مثـوله لحظات حلمه، دائماً يشعره بأنه خليـل الامام إبن الصحـراء، وسـوء النيـة والحيـاة المقهـورة بأسرار عيشهـا. ينصت إلى الغنـاء الأسر رغم انشائه كلمات عن: «الإعصار الأصفـر الـذي خـرج من شقـوق الجبـال يدمر المدينـة ويبيد أهلهـا». وجد خليـل العـاشق نفسه يقف: «مبـاشرة أمام الغـرفـة المغلقـة عـلى أسرارهـا والمثقلة بالأقفال وأسياخ الحديد». ولم يستطـع خليل أن يركن إلا لنداء التحدي، أن يكسر بـاب غـرفة الأسرار، ويفتح الـريح الصفـراء على مدينة عقد المرجان. وهـا هو يلجـأ إلى نـرجس القلـوب، محتميـاً بهـا من الـريـاح الصفـراء التي يسوقها الإعصار المنـدفع من غـرفـة الأسرار، وهي تصيح بـه من خـلال عصف الرياح: «لماذا.. لماذا؟» وهـو يصرخ كأنه يردد صدى صرخة الدمار الذي يعصف بـالمـدينـة الحلم. «لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ نـرجس القلوب تقـولها. الجنين الذي اكتمل نموه في بطنها يقـولها. الأبواب والنوافـذ التي تتحطم وهي تضرب الجدران تقولها. لماذا؟ لماذا؟ لمـاذا؟». لقـد استسلم خليـل لنـداء رغبتـه بالمعرفة، ونداء رغبته بالحاجة إلى بـدور ذلك الحب الذي يشجع رجل الصحراء على صنع الخراب من أجله. ويتقذف من خليل خارج مـدينة الحلم، هـا هو يعـود إلى مدينتـه عـبر طريق الصحراء التي حملته إلى مدينـة عقـد المرجان ونصبته أميراً عليها فكافأها بـالخراب وفتح عليها ريح الهلاك: «هـا قد عـدت إلى مـدينـة العصر التي مـا كنت أحسب أنني سأعود اليها، وما ندمت لحظة على فراقهـا، أو شعرت يوماً بأنني أنتمي إليها».

وحين يعود إلى بيته يكتشف حقيقة تسطع عـبر عنـاء اليقـظـة، تلك هي حقيقـة الحلم الذي تجسد في رهافة خليل وحاجته للخروج من واقـع المـدينـة التي لم ينـدم لحـظـة على فراقها، لم يغادر بيته وواقع كآبته ومرضـه إلا ساعة واحدة عاشها عاماً من الفرح والسعادة في مـدينة الحلم عقـد المرجـان. لقـد صنـع خليل حياة أفضت إلى حلم عـبر اندماجه في تفاصيل الليالي الشرقية الألف. عـاش كـما ارتـوى في الخيـال من تلك الليـالي بنهـاراتها المضاءة بالمتعة وراحة البال. ثم عاد من تلك الـرحلة: «مملوءاً بـالـدهشـة والإنبهـار، لأنني استطعت النفاذ إلى المـطلق، وعبرت الـزمن المحدود إلى عـوالم الـزمن الـلانهائي، مـترع القلب بإحساس من ارتـوى من الينـابيـع التي تصنـع الفـرح الـدائم، الـذي لا يعـرف الانسان بعده جـوعاً أو عـطشاً، ولا يعـرف مرضاً او حزناً». كانت تلك حياة المسرة التي نسجت زمانها الراغد مخيلة شهرزاد، ويعـود بعدها خليل إلى المدينة التي تصفعه بضنكها وكآبتها وواقعها المتجسد قهـراً. في بحثه عن بدور في مدينة عقد المرجان، كان يبحث عن ليندا في مـدينة أدنبرة. وهـو لم يشأ الخضـوع لمنطق الحلم، كان لا بـد أن يجدهـا وإن أدى ذلك إلى دمار مدينة وهلاك نـاسهـا. إنه الآن في بيته مع فاطمة التي تحلم بـطفل لم يستطـع خليـل أن يجعله ممكنـاً مثلما فعـل مـع لينـدا ونـرجس الـقـلـوب، في الـواقـع والحـلم، المتشابهين بالفرح ومسرة العيش.

في «هـذه تخـوم مملكتي» ذات الـرؤيـة الشعـرية بـالسرد وإطلاق العنان لـترادفـات الأحلام ومتابعة أسرار الحياة داخل نسيجها، يـظل السؤال الحائر الذي يؤرق خليل هـو محاولة البحث عن سر الأسرار الذي يستطيع قهـر شيـطـان الـواقـع، وجعـل تلك الحيـاة الحلمية ممكناً قابلاً للتحقق. ولذا كان يـطيل بـالقص عمر تلك اللحظات الطيبة الأليفـة مقبولة العيش المملوءة «بـالدهشـة والانبهار» لأنه كما يقول استطاع النفاذ إلى المطلق على



أجنحة أحلام تكاثرت لتصنع مجد حياته الناعمة الموفورة السعادة. كان لا بد من صنع مكان جديد يعيد لرأس خليل توازنه بعد أن تمكنت من رؤياه تلك التفاصيل الساحرة بخيالها، والأيام الحلوة في الحب خارج الأحزان، تلك التي كانت له أيام الدراسة، واليها تداخل فيها خيال شهرزاد في رسم عالم الجمال، وحلاوة القص. لقد وجد خليل الإمام صاحب القصة أو الكاتب ابراهيم الفقيه، نفسه أمام الغرفة المغلقة، وهو الباحث عن جمال الأسرار تأسر المعرفة بلغزها بحثه، ويستعين على الدرس بخصوبة الخيال، محاولاً اختزال التناقض الماثل في ضوء المعرفة، ولكن الذي لا يتبدد ولا يرغم على تجسيد وهمه حياة إلا في مختبر الحلم، ذاك الذي وجد خليل الإمام نفسه فيه عبر مسيرة البحث عن ليالٍ جديدة تجعل الزمن مقبولاً كي يعاش تحت وطأة الحلم، قبل سطوع اليقظة والعودة إلى الصحراء بما يعنيه الرمز وما تشرحه الحياة، في مدينة الوطن الأول.

في الجزء الثالث من الثلاثية «نفق تضيئه امرأة واحدة» تحديد واضح لصورة الحب الماثل في الواقع، ففاطمة التي أصبحت زوجة لخليل الإمام، حامل شهادة الدكتوراه، ليست المرأة المنشودة، وهو لا يواصل معها علاقة شرعية كما هي بين زوج وزوجة. وفجأة تقتحم مشهد الانتظار بحثاً عن الحب، امرأة واحدة مكتوبة أو مرسومة لتكون مضيئة النفق، هي «سناء» التي هبطت من علياء حلم مجسد في الواقع على أرض تصهرها شمس التذمر. هناك يراها: «والجمال في عين الرائي»، يقدمها بكل ما حفظ من صفات المديح والغزل بروعة الجمال، خالصاً وأكثر من قبس قادر على الإضاءة.

في سفرة الجامعة إلى أطلال مدينة أثرية يتعرف الدكتور خليل على «سناء عامر» الطالبة المعيدة في كلية الصيدلة، هي المنذورة لعواطفه الدنيوية، بعيداً عن نساء في فنتازيا الغرب وليالي أدنبرة ليندا وساندرا وما تيسر بين هذه وتلك، حباً للحظة، أو حباً حالماً تضعه الأسطورة حيث يعيش دكتور ألف ليلة وليلة في جو من أجوائها، مع نرجس القلوب، وبدور الأثيرية، وحين تنطفىء تلك المقابس من جمرات الوجد العابر والمتخيل، نعثر هنا على رجل يحاول النأي بعواطفه عن وقائعها الدنيوية، ويجد في عالم الأسرار لذة صوفية يحاول أن ينهل من عبير صفائها. تصبح زوجته فاطمة غريبة عنه، ويرفع عقيرته بالصراخ داعياً ليوم عالمي للجنون «نصحح فيه الأخطاء التي اقترفناها في لحظة صحو غاب عنها الخيال والحلم». وينجح في تصحيح بعض الخطأ فيحصل على ورقة الطلاق وتذهب فاطمة بغنيمة هي الشقة التي تخلى عنها طالب الطلاق، الذي يتقدم لخطبة «سناء» متحدياً كل أقاويل وشائعات السوء التي تحيط بحياتها، من خلال والدها، ضابط الشرطة السابق، ووالدتها راقصة الملاهي في المهجر.

معارك صغيرة ولكنها بحجم الفضائح يدخلها خليل الإمام، وينتصر فيها حبه لسناء، معركة مع شعبان الأستاذ العتيق في الجامعة الذي تستدرجه سناء لفخ يوقعه في ورطة تقود الى فصله من الجامعة، ومعارك مع العائلة حيث يجد خليل نفسه مكبلاً بقيود التقاليد لا يجد صعوبة في كسرها. ويخبرنا الدكتور خليل عبر مسيرته العاشقة أو عذاباته في العشق أنه كان صغيراً حين عشق امرأة أحد البحارة اليونانيين، وكيف أسلم نفسه للحزن والبكاء في رحيلها، ثم نسترجع من تداعيات اللوعة تلك الأزمان التي انكتبت فيها قصص غرامه في أدنبرة وفي مدينة عقد المرجان. وبعين البراءة التي نظر بها خليل إلى سناء وعائلتها، تمت الخطوبة وصار البحث عن شقة لإكمال مراسيم الزواج، هي العقدة الجديدة، وفي حبه السابق لم يجد خليل تلك العراقيل التي برزت له في حبه الجديد. فهو حب في الواقع على أرض القبيلة والتقاليد العريقة.

وحين تصبح سناء خطيبة شرعية لخليل، وأمام حالة امتلاك مبهوجة بالعواطف يسأل خليل مغموراً بهذا الانفعال: «لماذا تبدو الأشياء أكثر بهجة عندما نعثر على مرجعية لها في عالم الماضي. لماذا يكون للماضي هذه السطوة على الحاضر حتى في أكثر لحظاته توهجاً؟ وهو يسترجع متعة الغناء من خلف ضباب الزمن؟».

ومع سناء هذا الحب الجارف وتلك الأوصاف المستلة من قاموس الليالي الألف للجمال والانس والرقة والغرام في حالات التجلي الكبرى نسترجع بعض ملامح هذا العشق وتحولاته السريعة. في حبه لليندا أيام الدراسة تدخل ساندرا طرفاً، ثم تبدأ العلاقة الجديدة بساندرا التي تكشف مفارقة الاغتصاب انها من عالم آخر فينتهي الحب في تلك الأيام عند التجربة الأخيرة، وتأتي شهادة الدكتوراه عن «العنف والجنس» بديلاً لتلك الحالة التي لم ترتق في انجرافها الى تمثل عينات من مثال الأسطورة وخيالها الجامح، وفي مدينة عقد المرجان، تحل في مساحة الحلم الذي تنسج أواصر العشق فيه نرجس القلوب، المرأة الأثيرية بدور، التي من أجلها يقتحم غرفة الأسرار ويفتح الدمار على المدينة وحلمها الرغيد، فيهرب إلى صحرائه طالباً النجاة، ولا يجد غير فاطمة، التي تظهر في البديل عنها سناء حكاية الحب الذي تضيئه المرأة الواحدة.

السرد الجميل والحكمة ليسا بديلين أبداً للسر الروائي

ولم تمض الأيام حلوة منغومة بغناء سناء وصوتها الجميل واستعدادها لتقديم مسرحية «رابعة العدوية» حيث تنشد بصوتها غناء للتصوف وطهارة الروح، ولم يهنأ خليل ببحره ولياليه التي تضاء بطرب ومحرمات الشراب، فقد كانت العذابات المصنوعة من وهم الأسئلة الفوارة تهدد على الدوام بمجيء لحظة الخطر التي تدمر ذلك الحب الأخير في الواقع وفي الرواية، وهو خطر كامن في روح العاشق، كما يكشف عن ذلك في الصفحات الأخيرة. ولكن منذ البداية وقياساً على تجاربه السابقة كان السؤال اللاهث وراء تلك الحالات الغرامية، حيث يسهب خليل في ابتداع أوصاف من الجمال والحلاوة للمرأة التي يحب وكأنه يبرر حبه للآخر، هكذا دائماً هو ملاصق لتلك الهموم، التي يخص لها في ذاكرته صيغاً تحاول تبديد هواجسها. ونظل ونحن نتابع أجواء وتفاصيل تلك العلاقة الجديدة نسأل عن المرأة البديلة التي ستحتل قلب العاشق، ولنا من ذكاء وفطنة سناء كما يقدمها لنا خليل مبرر ندخل منه ومعها إلى نفق مضاء بالتردد والشك، متى سيهدم خليل عشه الجديد، وكيف ستكون النهاية..؟

ويبدأ الصيف بالذبول. يهرب السائحون عن شواطىء طرابلس. ولم تعد سناء لأيام السباحة والغوص، مع احتراق وتوهج في قلب العاشق يذكيه جمال سناء مع البحر وانطلاقة الروح. ويبقى خليل مع سناء وعائلتها مع جهاز الفيديو ورتابة الحكايات التي تثيرها أغنية أو فيلم قديم يشاهدانه سوياً. ولكن حين تسنح الفرصة، حين يختلي خليل بسناء في بيته الصيفي حتى تأخذ مناجيات الحب شكل مناحة تمهد لفعل فجيعة أو هكذا تقدمها الرواية: «أحبها، ولا أريد شيئاً من الدنيا إلا أن تنغلق علينا هذه الغرفة وتنسد منافذها بالحجارة والاسمنت





والحديد، ونبقى مقيمين بداخلها مدى العمر». كان ذاك صوت رغبته هو وكانت سناء ستكون سجينة تلك الرغبة في قبو أمنية خليل، وأمام فورة عواطفه وهو يرى المرأة التي هام بها معه دون أن تكون له كما يرغب هو بامتلاكها قلباً وجسداً يحاول اغتصابها.

هكذا بحالة هيجان تخرجه عن كل تحفظاته في العلاقة والحب والخطيئة التي ستصبح زوجة وتفيء النفق وحدها دون استعارة وصف آخر يساعد في إذابة ما تراكم من غبار الحرمان واللوعة، وأيضاً الرغبة المكبوتة التي ظل خليل يحاول السيطرة عليها حتى انفلتت لتدمر كل شيء حيث: «اختفت سناء، لم يبق إلا وبر الأريكة يتناثر حولي ويغطي فمي وأهدابي كبقايا الإعصار الأصفر». وتتذكر إعصاراً مثل هذا له ذات اللون هاجم مدينة عقد المرجان بعد تحطيم باب الغرفة السرية.

وها هو خليل الإمام يخبرنا بحاله: «سأمضي في الطرقات متحرراً من الهموم والمسؤوليات وأمراض الاغتراب، متواصلاً مع الرجل الآخر الذي كان خصامي معه سبب ابتلائي بالعلل وانشطار الذات نابذاً مدن الحلم والأسطورة التي لا تظهر إلا في أزمنة المرض والاكتئاب».

لقد انكسر زجاج الوئام تناثرت شظايا الأقداح المصنوعة من صفائه، وخليل الامام وحده الآن في النفق ولكن دون إضاءة، فالقنديل الذي كانت ضوء حضوره «سناء» قد ذهب إلى غير رجعة. ولم يبق أمام العاشق إلا أن يعانق ظله. تلك كانت الخاتمة السريعة التي قادت اليها وساوس علاقة نمت بسرعة ولم تتطور إلا في ذهن العاشق الذي استعار للعشق أوصافاً من أجواء ليالي شهرزاد وأميرها شهريار حداً وصل المبالغة.

كان مسرفاً في لغة لم تكن بحدها الأعلى تقترب من لغته في الجزءين من ثلاثيته «سأهبك مدينة أخرى»، و«هذه تخوم مملكتي»، تراجعت اللغة وتراجع معها خيال الصورة في الجزء الثالث. وتحركت في إطار السرد حكاية منقوصة التشويق، رغم محاولة الكاتب أن يخلق أجواء تناسب حضور امرأة بعينها سناء أو سعاد مغنية الليالي الساحلية التي لا يسمعها أحد ويطرب لغنائها إلا خليل، ولم ترد كمحور تقف عنده رغائب خليل.

لقد تصرف الكاتب الفقيه في الجزء الثالث «نفق تضيئه امرأة واحدة» بروح محكومة بلوازم الواقع، فجاءت تلك الكتابة وكأنها مهمة إكمال واجب. وإذا كانت الثلاثية قد أشارت بوضوح وحدة إقناع ان خلفها خيال وفكر كاتب لا تخطئه القراءة، فإن تلك الروح المتوثبة في لغة القص قد شابها إسهاب في الوصف ومبالغة في الحكمة، إن كانت قد وردت في ألف ليلة وليلة مقبولة، ولها ما يجدد التشوق لمطالعتها، فهي في ثلاثية الفقيه التي تجري في غير زمان تلك الليالي لم تكن إلا مؤشراً يمنح الهمس صراحة القول، إن النثر الجميل في السرد ورفد التداعي بالحكمة، ليسا بديلين لأسرار العمل الروائي، والتي يعرفها الكاتب الفقيه، وإن لم تجد تطبيقاتها في الثلاثية وخاصة في جزئها الثالث لأسباب يعرفها أيضاً الكاتب نفسه.

إن صورة الحلم الذي تتجاوب أصداء حضوره في المتخيل الروائي حكايات «العنف والجنس» كما عاشها صاحب «الأطروحة» خليل الإمام تجد لها في صورة «الاغتصاب» في الجزء الثالث حلولاً تجريبياً في واقع السرد، وهو ما يبعد الرمز عن الحكاية الشهريارية. فالفرق بين الرجل في ألف ليلة وليلة كما في الأسطورة، وبين خليل الامام في واقع الحلم، ليس محاولة تمثل العنف بالاغتصاب، وإنما بين الصورة الحاضرة في خيال القص في الأسطورة وسياق التفاصيل التي تلهب وجدان الرغبة الماثلة خيالاً فسيح العلاقة بالتأثير والملامسة، وهو ليس كذلك،

أو هو حتى في محاولته استدراج صورة العنف كما هي في «الاغتصاب» يبتعد كثيراً عن خلق حالة تأثير تصلح أن تكون متجانسة مع الرغبة التي تعتمل في نفس الكاتب من أن يسير فعله في القص بظل ذاك السحر الذي حاول أن ينهل من أجوائه كما في الجزء الثاني من الثلاثية، أو كما هو في الجزءين الأول والثالث، والنساء وحلولهن الرمزي في حياته.

إن الملاحظات التي تلاحق حالة التداعي كما ترسمها كتابة خليل الإمام، أو ابراهيم الفقيه، ليست استدراكاً لعيوب تطلب التطابق وتنكفىء أمام تقليد لا يقترب من روحه. فالثلاثية كما هي في وضوحها الهامس بالرمز أحياناً تقدم كاتباً ليبياً وعربياً يفرض حضور صوته، ويكسب بفنه أدب القص العربي شاعراً مكانياً متناغماً مع جزع الجغرافيا وتقلبات زمن الحدث، على أنه في التشخيص الفني يؤكد فعل الكتابة كما هو في فعل تأثيره وصورته في المتخيل الحاضر. □

النصر الاميركي كمقدس!

محمود حيدر

عصر الغلبة

دراسة

وليد نويهض

مركز الدراسات الستراتيجية والبحوث والتوثيق. بيروت ١٩٩٣

■ ربما أصبح الكلام على عصر الغلبة شيئاً عادياً بمجرد الحديث عن اميركا. والمتابعون لوقائع نهايات القرن الحالي بوغتوا بمشاهد لا حصر لها تشكل هذا العصر وتؤكده. حتى باتت الغلبة الاميركية أكثر من حصيلة لتفوّق ميزان القوة... التي دخلت في سيرورة تاريخية من الانتصارات، منذ الحرب الأولى حتى نهايات الحرب الباردة. لقد صارت الغلبة الاميركية بمثابة مقولة ذات مضامين سياسية، ايديولوجية ثقافية.

في الأوساط الدولية على العموم، ثمة ما يشبه الاصغاء التام لصدى تلك المقولة، من حيث هي نظام قيم يتألف تدريجياً في المجتمعات الغربية على الاخص، وفي



المجتمعات العالمية ككل.

والكلام على عصر الغلبة فيه الكثير مما نسميه بـ «اليقين السياسي». كما لو ان من حق الدولة الغالبة، أن تعبِّر عن غلبتها بأي لغة تشاء. ولو كانت تلك اللغة ميتافيزيقية تتخطى قياس العقل في تقديس النصر. ومن الحوادث القريبة أدلة على المستوى الذي بَلَغَهُ اليقين الاميركي في «أن انتصار الأمة الاميركية وغلبتها هما معطى إلهي وهبة لها من السماء». وفي هذه دلالة ثقافية بامتياز. مما سوف يجدُ العالم نفسه مع نهاية الألف الثاني، حيال تحديات الأمركة في حيِّزها الثقافي. حيث ايديولوجيا القوة تفرض أمرها على من هم أدنى قوة، وأكثر ضعفاً ومسكنة من الدول والشعوب والقوميات.

أطروحة وليد نويهض تستدعي هذا الكلام، حين تقدِّم رؤية ثقافية تاريخية لأميركا من وجهة نظر عربية. ولست أظن انه كان هناك ضرورة لاختزال ٥٠٠ عام في أقل من مئتي صفحة، لكي يضيء على ظاهرة تاريخية. ولكي يقبض على مقولة قبض عليها كثيرون من الدارسين والباحثين وعلماء الاجتماع والتاريخ... إلاّ إذا أراد الكاتب، من الإضاءة مجدداً على ولادة أميركا، ان يشير إلى أثر الولادة في سيرورة الارتقاء التاريخي، من الطفولة الى الفتوة فالاكتهال فالشيخوخة والانهيار. وهو في هذه الحال يستحضر النظرية الخلدونية من اللاوعي الثقافي العربي، ليمنحها واحدة من أخطر مقارباتها الواقعية في العصر الحديث.

يبدو الكتاب مهموماً بالراهن السياسي أكثر منه في تسجيل أكاديمي - تأريخي للظاهرة الاميركية. ولذلك نراه يكتب بمحرِّضين آنيين. ولقد أفصحت مقدمة الكتاب عن ذلك بوضوح:

المحرِّض الأول: ذكرى مرور ٥٠٠ سنة على اكتشاف اميركا. حيث تحتفل الولايات المتحدة كل سنة في تموز/ يوليو بذكرى الاستقلال. والاشكالية الثقافية التي حملت الكاتب على الابتداء من الذكرى، مصدرها انقسام الرأي العام في الولايات المتحدة واسبانيا على تقويم الحدث. فهناك من يرى كريستوف كولومبوس مجرَّد استعماري ساقته المصادفة الى اكتشاف كان السبب في قتل الملايين من الهنود الحمر. وهناك من يعدُّه أحد أهم الرجال في التاريخ المعاصر. لأنه مهَّد من حيث لا يدري، لتحولات كبرى أسست القاعدة المادية لنهوض أوروبا الحديثة وما يُعرف اليوم بـ «العالم الجديد».

المحرِّض الثاني: صعود الولايات المتحدة الى الحد الأقصى للامبراطورية المعاصرة. مع ما ترتب على هذا الصعود من سقوط لثنائية الزعامة على العالم، بسقوط الاتحاد السوفياتي وتفكك المعسكر السياسي للشيوعية.

غير أن الكاتب لم يغفل الحجة المنهجية التي دفعته الى خوض دراسة تكوينية لأميركا. ورأى نشوء اختلافات سياسية ووجهات نظر جديدة تعيد صوغ الأفكار السابقة عن نهضة أوروبا وتقدمها. مشيراً إلى الملف الذي فَتَحتْهُ مجلة «تايم» الاميركية، حول التربية والتعليم في الولايات المتحدة، وذكرت أن هناك تياراً قوياً في المؤسسة يطالب بإعادة النظر في كتابة التاريخ الاميركي. ويدعو هذا التيار إلى نوع من «التعددية التربوية» تعكس تعدد المجتمع وتنوع مصادره الحضارية والقومية والثقافية. ويرى أنه: «سابقاً، كان المؤرخون يربطون بين النهضة الحديثة وسقوط القسطنطينية، في حين تحاول الآراء الجديدة الربط بين تلك النهضة وبين اكتشاف كولومبوس «القارة الجديدة».

ثم يذهب الكاتب بعيداً في السؤال عن كيفية حصول المسار التاريخي وأثر اكتشاف اميركا على نهضة الغرب الأوروبي، وبالتالي كيفية انهيار وزن العالم الإسلامي ثم تراجع أهمية أوروبا الجنوبية والنتائج الدولية التي ترتبت على العالم بعد مرور ٥٠٠ سنة على اكتشاف اميركا..

شكلت فصول الكتاب الستة، الاطار المنهجي نحو إضاءة سيرورة الصعود الاميركي. بكل ما احتوته تلك السيرورة من عناصر معقدة حول دور أوروبا وصراعاتها وحروبها والآلية التي خرجت اميركا من خلالها الى العالم. ذاك أن اكتشاف القارة الجديدة لم يكن حدثاً عادياً في تاريخ أوروبا، بل هو الذي أعاد انتاجها وساهم في معرفتها لنفسها وصوغ شخصيتها الحديثة ودورها الدولي المعاصر. وقد أدى اكتشاف امريكا الى حل اشكالية العلاقة بين المجتمع والكنيسة. وساهم أيضاً في حل أزمة أوروبا الاقتصادية ودَفَع بتطورها الاجتماعي والسياسي والاداري خطوات هائلة الى الأمام. فقبل الاكتشاف كانت أوروبا تمر في مرحلة تشبه ظروف العالم الثالث اليوم إذ ان معظم شعوبها كان يعاني الجوع والمرض والأمية. فقد ضرب الطاعون القارة في القرن الرابع عشر وحصد مئات الآلاف من البشر (ثلث سكان ايطاليا وثلث سكان بريطانيا). وفتكت المجاعة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بأكثر من مليون انسان، وهو أمرٌ شجع الملايين على النزوح إلى «القارة الجديدة» بحثاً عن الرزق وفرص العمل التي كانت تفتقدها الجموع في القارة الأم.

اختزل الكاتب ٥٠٠ سنة في أقل من مئتي صفحة

الآتون الى الأرض الجديدة حملوا القيم التي أرساها كولومبوس. وهذا طبيعي لأن المكتشف لم يكن عالماً جغرافياً ومغامراً في أعالي البحار وحسب. لقد كان فاتحاً ورياديا لهؤلاء القادمين من أوروبا. حين وصل كولومبوس الى الأرض الجديدة وعرف أحوالها كتب مذكرة إلى صاحبي عرش اسبانيا واصفاً ما اكتشفه من بقاع ومقترحاً استرقاق أهلها وارسال بعضهم إلى اسبانيا أو الابقاء عليهم في موطنهم مع تسخيرهم في أعمال الزراعة وغيرها. وحين عاد كولومبوس حاكماً على ما اكتشفه من جزر في حوض الكاريبي، استنَّ سنناً سيئة في معاملة السكان الوطنيين أصبحت نموذجاً يحتذى من جانب بقية الغزاة الاسبان وغيرهم من الأوروبيين. ومن الفظائع التي سجلت على كولومبوس أو من تبعه، اجبارهم الأهالي على العمل في استخراج الذهب، ومن يفشل في تقديم حصته من الذهب تقطع كلتا يديه، والويل لمن يحاول الهرب فإن مصيره الاعدام حرقاً في الغالب. وحين عجز السكان الاصليون عن مواجهة الغزاة الذين يفوقونهم قوة ومنعة، جنح بعضهم نحو الانتحار الجماعي للتخلص من بؤس الحياة كما فعلت قبيلة الارواك (Arwak) التي فقدت نصف أفرادها، خلال سنتين فقط من وصول كولومبوس. وفي ١٥١٥ كان قد بقي عشرة آلاف شخص فقط (من حوالي ١٢٥ ألفاً) وبعد خمسة وعشرين عاماً من ذلك التاريخ انقرض كل الهنود الموجودين في الجزيرة (هاييتي). وخلال هذه الفترة لم يتم تنصير شخص واحد فقط كما بشر بذلك كولومبوس. ويقدَّر حالياً عدد الهنود في كل جزر الكاريبي بحوالي ألف شخص من أصل أكثر من خمسة ملايين شخص عام ١٤٩٢.

ربما من هذه الواقعة الابتدائية أراد المؤلف أن يعيِّن لأميركا مصادرها القيمية. فهو يرى أن الولايات المتحدة (وإلى حدٍ ما كندا) هي الدولة الوحيدة في العالم (وربما أول وآخر دولة في تاريخ البشرية) لا يتعايش فيها «القديم» الى جوار «الحديث»، ولا يتداخل فيها «التقليدي» بـ «العصري». ولا يتشابك





فيها عصر ما قبل الصناعة بعصر ما بعد الصناعة. فالدولة الجديدة هي «جديدة» في كل النواحي، والقديم فيها مُسح بالأرض واقتلع من جذوره. وقطع بالعنف الدموي، التواصل ما بين تاريخها و«التاريخ» الذي سبق قيامها وتطورها. فقد تأسست «الدولة» في الولايات المتحدة قبل المجتمع، وألغت «الماضي» من حاضرها، وسبقت تكوُّن الطبقات وتركيبها الاجتماعي وتنوعها العرقي.

وبذلك، فإن الولايات المتحدة هي أول وآخر «دولة» في التاريخ نهضت وَفْق تصور «ارادي» و«سلطوي». وتطورت في سياق مبرمج و«استبدادي» ودموي ألغى كل ما هو سابق عليها في الأرض التي شهدت ولادتها ونموها واستقلالها. وهي في هذا المعنى تعدُّ وحيدة عصرها، وتاريخها هو تاريخ «خاص» و«نموذجها» لا مثيل له في مكان آخر ولا شبيه له في أي منطقة في العالم. إلا إذا طردت اسرائيل الشعب الفلسطيني من أرضه وأقامت دولة «يهودية» خالصة من كل ما هو سابق على قيام الدولة الصهيونية (تاريخ تكوُّن اسرائيل يشبه كثيراً تاريخ الولايات المتحدة).

شكلت امبركا خلاصة «الأنا» الكاسرة الأوروبية. وفيها كانت أوروبا تدخل في منافسة قوية مع العالم الإسلامي لتحقق من ثم مرحلة الغلبة، كانت امبركا تبرز كأقوى قوة في العالم. ثم ها هي تبدأ مرحلة صراع وحروب حامية. فباردة في اطار الثنائية الدولية مع الشيوعية السياسية. إلى أن شهدت بداية التسعينات عملية حسم لوحدانية القرار في مصلحة الولايات المتحدة.

لكن عملية الحسم التي تمت بوساطة القوة وجبروت المخزون الهائل من السلاح النووي، ظلت في حاجة إلى فكر سياسي يوفر لها الحدود المعقولة من الحصانة الثقافية والايديولوجية. ولم يكن تنظير فرنسيس فوكوياما سوى محاولة عسيرة لملء الفراغ الذي يهزُّ المقولة الامبركية. فها هي القوة تنتصر بلا تغطية فلسفية تعيد انتاجها وتسويقها إلى العالم.

كانت نظرية نهاية التاريخ لفوكوياما، مجرَّد استعادات مكررة لمقولة هيغل حول الدولة العالمية المنسجمة، ومقولة نيتشه حول مفهوم الانسان الأخير الذي يعني لديه: ان الانسان الذي يعني بإشباع رفاهه الحيواني يصل الى نهاية التاريخ. يقول فوكوياما ان الديموقراطية الليبرالية لم تعد تواجه خطراً من أعدائها،

وهي المعطى الموجود بتحقق الدولة العالية المنسجمة بعد انتهاء الصراعات الايديولوجية، لا سيما أن تطور العلوم قد أدى إلى السيطرة على الطبيعة. وعليه فإن المجتمعات المؤثرة تقنياً ستسيطر على الشعوب غير المؤثرة (اللاتاريخية). غير أن نظرية فوكوياما المشحونة بحماسة الياباني ذي الجنسية الامبركية، وبعصبية ذاتية لموظف يريد تعزيز موقعه بين صنَّاع القرار، لم تلبث أن ووجهت بحشد هائل من المساجلات والردود. ففي فرنسا يكتب جان فرنسوا ريفل (اندثار الديموقراطية). وفي امبركا نفسها يرى بول كينيدي وناحوم شومسكي تراجع امبركا على غير مثال. حتى ان صحيفة «ليبراسيون» الفرنسية ذهبت في معرض تعليقها على تنظيرات فوكوياما إلى «أن هذا الاخير هو هيغل ناقص الديالكتيك زائد ملاحظات وزارة الخارجية الامبركية». . .

ان عصر الغلبة الذي تناوله نويهض في كتابه، ينتهي إلى دينامية من التطور ملمحها العام الوفاق الدولي المركب (التكتلات الإقليمية). أي ان المرحلة اللاحقة ستكون بلا شك مرحلة التعددية الدولية. ويشدد المؤلف على أن الاسلام لديه الكثير ليقوله ضمن هذه الدينامية، لا سيما وإن المقاييس التقليدية للعلاقات الدولية باتت في أدراج الماضي. أما كيف ستواجه امبركا هذا الانقلاب الموعود، فذاك أمرٌ لم يأخذ من البحث سوى اشارات. ولنا أن نقول أن بداية تاريخ جديد للعالم لن تخلو من العنف وانبعاث العصبيات، ونشوء صياغات متجددة للايديولوجيا تحت عناوين القومية والاثنية والدين والانتصار للأقوى. . .

انه تاريخ للفوضى يبتدىء فهل تنفع فيه عبقرية القوة الامبركية؟ □

سلالة عاجزة!

طلال محمد شاهين

الوجه الآخر للسقوط

رواية

حسن صقر

منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٢

■ الوجه الآخر للسقوط ـ رواية تحكي عن شخص تتنازعه كوابيس عديدة. شاب يموت أبوه في ظروف غير واضحة، لا يبينها المؤلف ماراً مرور الكرام على شخصية الأب. حيث تتزوج الأم من موظف كان في بداية حياته شاباً مستقيماً تعشقه الصبايا ويتنازعن في كسب وده ورضاه.

يتحول مهنا زوج أمه (أم بطل الرواية) من إنسان مستقيم إلى آخر غير مهتم بزوجته وابنته رشا وجمانة. وهذه الأخيرة تكون محط أنظار الشباب من الجوار وغير الجوار، حتى إنهم يهددون أهلها باغتصابها.

ولقد فاتحته أمه ذات يوم أن طريق جمانة مليء بالأشواك. وهي على حد رأيها معرضة للاغتصاب أكثر من ذلك. الأم تعتقد أن ابنتها في طريقها للاغتصاب» (ص ١٣).

كان مهنا زوج فهمية البدري يتشاجر مع السكارى والماجنين الذين يحاولون ضربه وشتمه وطرده من أمامهم، حتى يضطر عز الدين (بطل الرواية من أولها إلى آخرها والظاهر أن المؤلف هو نفسه بطل الرواية) إلى جلب مهنا الى البيت وتوبيخه معنفاً إياه تعنيفاً حاداً، يحدو بهذا الأخير لأن يبكي بمرارة وحرقة.

منذ بداية الرواية وحتى نهايتها يؤكد المؤلف أن شخصية عز الدين ما وجدت إلا لتقوم مقام المعيل الأول في حياة عائلة الحياك الآتية من منطقة يبرود ـ احدى المناطق التابعة لمدينة دمشق. وعز الدين معتز بنفسه. يأخذ الأمور بمجراها الطبيعي دون أن يحسب أي حساب للأيام السوداء القادمة، يظن أن الاعتزاز بالنفس طبيعة وليست عادة، فيغتر لأنه يترك كل شيء للظروف والمصادفة.

إنه شخص تتنازعه أشياء كثيرة. حلمه. واقعه. خياله المبتعد. أمه. زوج أمه. أختاه رشا وجمانة وهذه الأخيرة على وشك أن تغتصب كما تؤكد له أمه في كل مرة يدخل فيها البيت.

إن شغله الشاغل هي شحمة اذن رسمي الاسطواني. فأغلب الرواية تتحدث عن هذه الشخصية الغريبة. على الرغم من أننا لم نشاهد فعلها الحقيقي إلاّ في قضية بستان الدبس التي ستدر أرباحاً خيالية على عز الدين ورسمي.

فالصراع بين عز الدين من جهة ورسمي الاسطواني وناريمان ابنة اللص المعروف توفيق خير الله هو صراع قائم على اثبات او نفي وجود. فانطلاقاً من الصفقة التي تمت بين عز الدين ورسمي في الدائرة الفنية حول بستان الدبس. وتقرير مصير رسمي من خلال موافقة عز الدين القانونية وبصمته عليها، ندرك أن وراء هذه اللعبة كلها توفيق خير الله والد ناريمان، خطيبة عز الدين، الذي يكتشف المؤامرة وهو يدرك إنها مؤامرة إلاّ انه لا يرفضها. بل على العكس من ذلك يشارك في اعدادها ورسم خطتها لتصبح جاهزة للتنفيذ. وكذلك هو صراع بين أطراف متقاربة في غاياتها ومقاصدها. فيترتب على ذلك آثار نفسية واجتماعية واقتصادية على نفسية عز الدين، مما يدعو لكشف ماضي أبطال الرواية وحاضرهم الذي مؤداه في النهاية استجرار الحزن والندب والبكاء والندم.

حياة نظمت على يد هاو!

إن الحياة اليومية التي يحياها أولئك الأبطال في المدينة مليئة بالأحداث والمواقف المعدة سلفاً، وكأن حياتهم قد نظمت على يد هاو يتشاطر باللعب والضحك على الذقون. نلاحظ أن المتغيرات الحياتية لشخصية عز الدين لم تؤثر فيه، حتى أنها لم تؤثر بباقي الشخصيات، كأن يعتبر المؤلف، أن الأنوار والأبنية المزدحمة والمحال الواسعة الكبيرة والسيارات ذات الرونق الجميل والمنظر الأخاذ ليست إلاّ لمحات عابرة في حياتهم، لا يعيرونها أي اهتمام. كذلك لقاؤه بالمومس وصاحب المسدسات الذي يضغط الزر فيُقتل شخص في أميركا! ما هذا الانفلاش العقلي؟ هل يمكن أن نصدق ونحن في لد عربي أن هناك شخصاً يقتل شخصاً آخر بطريقة الإشارة؟ ما هذه التكنولوجيا المتقدمة في وطننا وفي رواية المؤلف حسن صقر؟

ـ «استمع جيداً إلى هذا التسجيل.

ساد الصمت لفترة وجيزة ثم انطلقت ضجة لا تعبر عن شيء، ثم ما لبث الصوت أن توضح وانطلق أحد يتكلم من خلال جهاز. وقد بدا الصوت وكأنه قادم من بعيد:

ـ المسيو فيدال حجز لمدة يومين في فندق (البجعة) في نيس. وبعدها مباشرة حجز لمدة ثلاثة أيام في فندق (قشرة البيضة) في دوسلدورف. والسؤال الآن: هل نسممه بالبفتيك في نيس؟ أم نقتله بمسدس كاتم للصوت في فراشه في دوسلدورف؟ الحالتان على درجة واحدة من النجاح الذي هو مضمون.

ـ ربما كانت الأمور غائمة بعض الشيء. لكنك سوف تدرك مدى أهمية الازدهار الاقتصادي الذي تعيش فيه إذا علمت أنني عندما أضغط على هذا الزر الأحمر الموجود خلفي، أحذف من عالم الوجود شخصاً ما يحمل عقلاً اقتصادياً يزن الأطنان» (ص ١٣٥ و١٣٦).

ثم نشاهد أن المؤلف يميت شخصية صاحب الأزرار والمسدسات دون سابق انذار، ويخلصه من هذا المأزق رجل سكير يدعي أن عز الدين هو شقيقه. فيترافقان إلى بيت السكير حيث يتنادمان حتى ساعة متأخرة من الليل. وعند ذهاب عز الدين يترك رفيقه عند شجرة توت كبيرة، في الصباح يقرأ إعلاناً عن موت رجل انتحر تحت شجرة توت في دمشق عند جسر فيكتوريا.

نعيش أجواء الرواية في العاصمة دمشق التي تنام وتصحو على الأضواء والازدحام وعمليات الاجهاض والجنس في منازل الفقراء بعيداً عن الأبنية العالية والشوارع المكتظة بالناس. في هذه الأجواء، تجري أحداث الرواية التي يعتبر عز الدين المحور الأساسي لها. والذي يتفاعل مع الذين حواليه، فتطرأ عليهم تغيرات فيزيولوجية وسلوكية. في هذه الحالة يمكن تقسيم حياة الأبطال إلى مرحلتين غير متباعدتين عن

كاتب من سورية







بعضها البعض:

١ ـ مرحلة ما قبل الصدمة.

٢ ـ مرحلة ما بعد الصدمة.

المرحلة الأولى تتحدث عن عز الدين الذي يحمل أمانة العائلة في عنقه (أبوه يموت وهو صغير. تتزوج أمه من عمه أو بالأحرى من ابن عم أبيه). يريد أن يصل بها إلى بر الأمان، لكنه يفشل بذلك ولا يدري كيف سيتصرف. إذ إن جمانة مهددة بالاغتصاب، وزوج أمه رجل سكير يُعتدى عليه من رواد المواخير لطول لسانه وشتائمه التي لا تنتهي. رشا هي الطفلة الوحيدة التي تفهم أخاها جيداً. مهنا زوج الأم لا يعفي أحداً من شره ومشاكساته. نراه في النهاية يأخذ حيزاً من اهتمام العائلة المنصب على عز الدين المعيل الوحيد لها. وعز الدين مصاب بصراع مرير بين زوج أمه والعائلة وبين انهيارها، يعاني من أعطال جنسية بسبب فحولته الضامرة التي فرضتها الظروف المحيطة به. يفتقد الدفء والحب، يحس أنه منبوذ من عالم أسرته، يعوض هذا النقص بحب فتاة تكبره سناً، والدها لص محترف ومعروف، روحه تظل قلقة حائرة. يحاول أن يميل إلى الهدوء والسلام والسكينة. يصل التأزم النفسي لديه إلى ذروته، وكنا نتوقع رفضه واحتجاجه إلاّ إنه يقبع في زاوية منسية تاركاً رسمي الاسطواني يقرر له مصيره.

أما المرحلة الثانية فتبدأ بالمزايدات وارتفاع وانخفاض سعر بستان الدبس الذي يكون محور الفصل الثاني من الرواية. أبطال هذه المرحلة هم رسمي الاسطواني وعز الدين وتوفيق خير الله والد ناريمان والأحياء الشعبية التي يقطنها من هم من طبقة عز الدين. ثم الناس الهامشيون في النص.

يقرر عز الدين الانصياع لما يقوله رسمي حيث يدخل في رأسه فكرة تزوير أوراق البستان، تتغير معتقدات عز الدين، فيتحول إلى ما يشبه الآلة بيد رسمي الذي يديره كيفما شاء ومتى أراد. فيتبين لنا أن التغيير الذي حدث هو تغير منهجي ليس إلاّ. فقد ظلّت الأمور على حالها دون المساس بالشيء الجوهري. وظلت سلبيته ناتجة عن عجزه أمام تهجم وتعطش رسمي صاحب شحمة الأذن المتهدلة الذي يقف حجر عثرة في تحقيق أمانيه وطموحاته. وتتكشف لنا مرحلة ما بعد الصدمة، عن انهيار داخلي فظيع لخطط ومشاريع عز الدين، الذي لا يتورع عن اللعب بها على حساب كرامته وانسانيته التي يهدرها بمجرد أن يبين له رسمي الفائدة التي سيجنيها من دراسته وتوقيعه على أوراق بستان الدبس:

ـ «بالضبط بستان الدبس مشروع كبير ومتعثر منذ زمن طويل لأنه يحتاج إلى اليد القوية التي تتولاه».

بعد هذا الحوار بين رسمي وعز الدين ينكفىء هذا الأخير معترفاً بفشله وتخاذله. فيعلن انهزامه بتوقيع الأوراق. يرفع رسمي وتوفيق خير الله والد ناريمان اصبعيهما علامة النصر. هنا يحدث التيه والخراب وضياع عز الدين حيث يشاهد أمام عينيه سقوطه ليصبح أسير القلق والهواجس والأفكار المقلقة. إرادته سلبها منه رسمي والحرامي توفيق والد ناريمان، وأصبح تائهاً يريد من ينتشله من بحيرة الغرق. مما يدعونا لأن نضحك لهذه المفارقة التي أوقع عز الدين نفسه فيها.

الراوي يعجز عن استيعاب شخصياته، وهم يعجزون عن فهم واقعهم

إن مناطق الضعف فيه اكتشفها رسمي منذ البداية. وظف براعته وفطنته حتى جعل عز الدين يوقع على الأوراق التي قال عنها أنها بداية عز الدين ونهاية رسمي. تنقلب الآية، يصبح رسمي هو الرابح وعز الدين هو الخاسر الأوحد. لقد اقتلع عز الدين من جذوره وألقاه بعيداً بأن زوّجه بنت اخته ناريمان ابنة الصون والعفاف كما أكدّ له خالها رسمي الذي راح يلعب على كل الحبال وكشف أوراقه واضحة دون لف أو دوران. لقد أقام رسمي عالمه على أنقاض عالم عز الدين. «وقد تدل أيضاً على أن رسمي الذي وصفه عز الدين ذاته بالشيطان في صورة الآدمي، قد نجح في مسعاه واجتذب عز الدين إلى صفه. حتى ولو كان الأمر كذلك فإن النتيجة لن تتغير، لأن عز الدين كان قد دخل ضمن ايقاع العصر. وركب قطار الزمن السريع. فإنه ليس حراً في أن يعزف أو يصمت، كما لا يتمكن من أن يخرج من النوافذ أو الأبواب متى شاء، وإلاّ كان التمزق بانتظاره» (ص١٣٧ و١٣٨).

بدل أن يكون بستان الدبس ذا فائدة كبيرة لعز الدين، فإنه يصبح سجنه الدائم مع قضية توقع اغتصاب اخته جمانة. إنه عالم خليط عجيب لا تجد فيه طريقاً واضحاً للسير دون عثرات. فقد كان رسمي وتوفيق والد ناريمان والأيدي الخفية التي تلعب وراءهما. وهذا الذي يضغط الزر ورجاله المبثوثون في كل المناطق الأوروبية، هم سبب خراب عز الدين. ثم فهمية البدري أمه، وزوجها وأولادهما، والتهديد بإزالة البيت لقدمه. إنه الخرب الحقيقي لعائلة الحياك التي كانت قاطنة قبل كل هذه المصائب في منطقة يبرود الريفية. إلاّ أن عمل مهنا زوج فهمية كموظف في البريد أجبر العائلة على النزوح إلى دمشق العاصمة.

لقد برع حسن صقر في تحريك شخصيات النص وأدخلنا معها. عايشناها بكل ساعاتها ولحظاتها، وهذه ميزة لدى المؤلف. فمساحة النص هي دمشق والسفيرة التابعة لحلب. لكن السفيرة يأتي ذكرها اقحاماً على هذه المساحة الصغيرة جداً إذا ما قيست بالمساحة الكلية السورية التي تحدث على أرضها الرواية.

وبعد، ماذا تبقى من ـ الوجه الآخر للسقوط ـ إنها عالم متناقض. مركب، غريب كل الغرابة. إنه عجز آخر أقوى منه. عجز المؤلف عن استيعاب الشخصيات، وعجز الشخصيات عن فهم واقعها. توسعت المتاهة، فأصبحت أكثر غموضاً وتعتيماً، تحكمها أصابع خفية لا تراها العائلة ولا عز الدين. والسؤال الحاضر. كيف ستتصرف هذه العائلة الساذجة بعدما شاهدت سقوط معيلها الوحيد. وكيف ستتجاوز محنها ومصاعبها التي بدأت تترى عليها دون توقف؟ إنه سؤال تصعب الإجابة عليه في عالم تكثر فيه شحمات الأذن واللصوص وناريمان وصاحب الفندق والمومس والقاتل. كل يوم يوجد رسمي وعز الدين وتوفيق والسكير ومواقف الباصات والناس المنتظرون والشمس تلفحهم وتوهنهم وتشل مقاومتهم. كل أقام عالمه الخاص به ونسوا أو تناسوا عالم الفقراء ومن يمثلهم من المساكين والمحتاجين والمطرودين. ماذا بقي من هؤلاء، من فهمية ومهنا ورشا وجمانة. إنهم ضحايا بستان الدبس الذي قضى على أحلامهم وأمانيهم ورغباتهم.

ويظل السؤال. هل يظل شبح الذهب هو المسيطر على الساحة؟ وهل يظل اللاهثون يلعبون في ملاعب الكرات إلى يوم يبعثون؟ □



رعب تقني بارد

فادي أبو خليل

خضراء كالمستنقعات
رواية
هاني الراهب
دار الآداب . بيروت ١٩٩٢

□ منذ الصفحة ٥ يضعنا الروائي على لسان سلمى بطلته في قلب الإشكال الذي سوف تحوم في فضائه حركات الرواية وسكناتها. «إمرأة تقليدية! أنا امرأة تقليدية». ثم فوراً وفي الصفحة ٦ المتاخمة تأتيك الذريعتان الإيديولوجية والفنية على حد سواء اللتان سوف يقوم عليهما سرد الرواية برمته: «وسأحاول، مع هذا القلم وهذه الأوراق، أن أعثر على بعض الأجوبة».

إذاً ببساطة متناهية، هي كتابة مرصودة للإجابة عن بعض الأسئلة، التي قد تطال ليس فقط أمر تقليدية شخص البطلة أو عدمه، بل ربما وعبر الكشوفات المتواترة التي تجري حول حياتها، قد تطال وبأشواط أوسع أمر تقليدية مجتمع ومدينة يلفان بقوة عناق الموت، روح البطلة وجسمها الأنثوي.

هكذا ومنذ الشطحات الأولى لروح سلمى - الروائية في بحث منهجي عن ذات أنثوية مهدورة على دروب متاهة لا قرار لمراياها الشديدة التقابل والإيحاء في آن. فهي تارة في المقلب الآخر لأشياء حياتها حيث من هذا الموقع المُواجه، تجري عليها أقصى درجات الإنسلاخ عن ذاتها، من ذلك على سبيل المثال التعرض للضرب الجسدي. وطوراً نجدها في المكان الأكثر اتساقاً وحميمية وارتداداً إلى الذات، . . . حين تعتاد مثلاً بعد خبرة، تقنية قبول زوجها جنسياً.

وسط هاتين الحركتين الإرتداد والمواجهة سواء بسواء تطفو سلمى بكامل ظلها على مساحة تاريخها الروائي الممتد من الثامنة عشرة، تاريخ وفاة الوالد، إلى لحظة رضوخها في العيش مع زوجها عبد الصمد.

تعمل مخيلة الراوية انطلاقاً من محطات رئيسة في عملية سرد سيرة البطلة، أولاها وفاة الأب وفقدان ما يمثله شخصه من ضمانة معنوية وتسامح تجاه حاجاتها الأنثوية الحميمة. إذ ان غيابه سوف يلقي ظلاً ثقيلاً من الخسارة التي لا يمكن تعويضها، لتنزلق مباشرة بعد ذلك نحو المفصل التالي من حياتها: الجامعة! وما يعنيه ذلك من حرب طاحنة عليها أن تخوضها لإقناع أهلها (أخوتها الذكور خصوصاً) بضرورة الانتساب إلى فرع الهندسة، وما يستتبعه ذلك من ضرورة نزع الحجاب. هنا ما يستوجب تسميته معركة الحجاب الكبيرة في حياتها، إذ ستنهال عليها الأيدي الأهلية من كل صوب.

في الجامعة وسط حيز أكثر حرية واتساعاً عن محيطها الأهلي الضيق، سوف تشعر سلمى بنفسها غريبة عن جيرانها من الزملاء: أثناء ذلك بدأ عبد الصمد يتردد إلى منزلها محاولاً أن يكسب قلبها، فيما هي لم توفر سبيلاً إلى صده ويأتي الأفكار والعبارات المستوحاة في أجواء زملاء الجامعة. بشلة «الكمونة». وفي معرض تميّزها ما بين عالمي الجامعة وعبد الصمد الذي برأيها يشكل جزءاً من العالم التقليدي، تقول: «أمّا هم فكانوا عالماً مختلفاً عن عالمنا. عالماً هو ما بعد عالمنا الذي شيوعيته جشهان وديموقراطية أفعوان وبلدانه التي في الوسط طغيان بطغيان.

بعد الجامعة وانفراط شلة «الكمونة» تتزوج من عبد الصمد كجزء من اعتراف بجاذبية العالم التقليدي وقدرته الهائلة على ابتلاع الجزر الحلمية الهشة الصغيرة، كشلة «الكمونة» مثلاً. وما هي إلا فترة حتى يأتيها البرهان القاطع بالنسبة للجاذبية الحاسمة لذلك العالم عبر خبر زواج منيرة، أشد فتيات الجامعة تحرراً ودعوة إلى عدم الزواج التقليدي.

في الزواج ندخل عالم الجسد عبر حركاته السرية وعلاقاته الملتبسة لنشهد بداية لا تناغماً حاداً في تعاطي جسدين يحاولان الاتصال: «بوسع كل منا أن يخرج من العنف الحد الأقصى الذي يمتلكه الإنسان. غير أنني لا أذكر ما حدث. أذكر فقط التفصيل الأخير لفوران العنف: يدا عبد الصمد تمسكان بزندي وتطوحان بي، ليخلّص من عضتي لترقوته، فأطير إلى الخلف واصطدم بالجدار، بينما يتطوح هو من شدة عزمه. لطمت بالجدار. همد جسمي عليه برهة، ثم هوى على الأرض. وتماماً حدث الشيء نفسه لعبد الصمد!» (ص ١٠٢).

مجموعة صور متلاصقة لم تستطع أن تخلق عالماً

فيما مضى - أيام الجامعة - عرفتْ سلمى شيئاً من الحب البريء الذي مجاله الحواس الأولى: النظر، الاصغاء والإنبهار، . . كان وائل هو من شكل هذا المجال وكان أبرز شبان الشلة وأشدهم توقاً إلى حياة أفضل! فيما بعد عرفت كيف تفيد من تلك الذاكرة كي تستمر مع عبد الصمد.

هذه باختصار قصة سلمى في «خضراء كالمستنقعات» التي قد نكون لامسنا الكثير من وجوهها على امتداد أدب الرواية العربية الحديثة (الستينات والسبعينات)، تلك الفتاة العربية المتوسطة (بمعنى آخر الطبقة البورجوازية الصغيرة التي أنتجت معظم مثقفي تلك الحقبة مشكلة في الوقت نفسه مسرح تلك الثقافة واختلاجاتها)، إذن هذه الفتاة العربية التي عاصرت أولى تفتحات وعي ليبرالي سياسي. . . تحرر المرأة وسائر التعبيرات التي نسجت سجال تلك المرحلة.

فعندما يختفي وائل ويقضي سبعة أعوام في السجن يجري ذلك في صمت روائي مطبق. وعندما يعمل القدر على لقاء وائل وعبد الصمد في استديو التصوير الذي أنشأه وائل، يجري ذلك أيضاً بصمت، بل ونلاحظ أن معظم حركات الرواية المفصلية، والمفترض أنها ستشحن العمل بنسغ الحياة، غائبة، ليستعاض عن ذلك بالكلام أو بقدرة الروائي السحرية المفترضة! في تحريك أو الأصح في تصويب المخيلة الاستدعائية (من الماضي) نحو ما تشاء من أحداث وأمكنة وأشخاص. كأن لا عالماً حقيقياً خارج حقائق استيهامات البطلة - الروائي. فتداعياتها هي الحقيقة (الروائية!) الوحيدة وما علينا إلا تصديقها!

هناك بازل (مجموعة صور متلاصقة) عملاق من الومضات خزنتها الذاكرة القريبة كما أسلفنا، يحاول هاني الراهب جمعه في عمل روائي لكنه لم يؤدِّ به إلى أن يخلق عالماً!! أيكون في ذلك بعض من أزمة (تأزم) ثقافة ومجتمعات، لأنها عاجزة عن تصوير نفسها، وابتكارعوالمها ؟ □





السواح التشكيليون أبعدتهم الكاميرا

خالد زيادة

الشرق في مرآة الرسم الفرنسي

دراسة

جان جبور

منشورات جروس برس ـ طرابلس، لبنان ١٩٩٢

■ في لوحة جان باتيست فانمور، التي تحمل اسم: «مشهد صيد في الغابة في تركيا» والتي تصور السلطان أحمد الثالث وحاشيته يشاهدون استعراضاً غنائياً راقصاً. وتعود إلى مطلع القرن الثامن عشر، سنة ١٧١١، نشاهد السلطان العثماني متوسطاً اللوحة متكئاً على تخته وحوله يقف حشد من الحاشية، مصممون وعساكر وخدم، وأمامه راقصون وراقصات وعازف وضاربون على الدفوف. انه مشهد شرقي من حيث الموضوع. واللوحة بحد ذاتها تقدم لنا Portrait للسلطان العثماني الذي كان منفتحاً على «الغرب». ففي أيام السلطان أحمد الثالث أوفدت بعثة إلى باريس للوقوف على التنظيمات والترتيبات الافرنجية في ميدان العلوم والفنون العسكرية والعمران. ومن المعلوم أن هذا السلطان قد أمر لاحقاً ببناء القصور في استامبول على غرار قصور فرنسا، وأمر بزراعة «التوليب»، فعُرف عهده باسم «عهد التوليب».

وإذا رجعنا إلى لوحة فانمور المذكورة، لا نجد أن موضوعها شرقي فحسب، ولكن ترتيب الوظائف في اللوحة هو أيضاً شرقي. فقط السلطان يجلس على تخته والحاشية حوله وقوفاً، ثم في الجهة المقابلة من اللوحة يقع العرض الفني. ان كل هذا الحشد المشترك من الأشخاص الذي يزيد على الأربعين عداً، هو على أتم الاستعداد لتلقي الاشارة من السلطان المتكىء.

وإذا ما أمعنا النظر في هذه اللوحة، أمكننا أن نجني فوائد أخرى. فهذه اللوحة موضوع تاريخي بطله السلطان. وبالرغم من أن اللوحة تمثل الجانب اللاهي من حياة السلطان ـ في ساعة لهوه ـ إلا أنها تنبئنا عن التراتب الاداري والحكومي خلفه. وبشكل خاص فإنها تقدم لنا فكرة عن الأزياء العائدة لذلك الزمن. ويلفت انتباهنا ألبسة الرأس المنوعة: عمائم وطرابيش طويلة وطراطير وقلابق وغير ذلك... لكن ما يلفت انتباهنا أكثر في تلك اللوحة هو خلفيتها الطبيعية. فثمة أشجار باسقة، تلغي المكان تماماً، ليس فقط لأن الخلفية لا تشتمل على أية معالم محددة، بل لأنها تبدو أيضاً وكأنها مستعارة من فضاء آخر، بل من عالم تشكيلي آخر.

إن دراسة الاستشراق من خلال الأعمال التشكيلية، توسعت كثيراً في السنوات الأخيرة، فقد ظهرت بضع دراسات تنقل نقد الاستشراق إلى عالم اللوحات والرسم والفن التشكيلي وتؤكد أن هؤلاء الرسامين الغربيين كانوا أقرب إلى مصورين، قبل عصر التصوير الفوتوغرافي وبعده أيضاً، انهم يسجلون لحظات، لكنهم يختارون موضوعات محددة. هنا تكمن امكانية الكشف عن نواياهم وتصوراتهم، بل أدواتهم التي تكونت في مناخ ثقافي آخر، ثقافة الغرب التشكيلية التي تريد أن تصور الشرق.

كان دولاكروا مولعاً بعري لا تحتمله موضوعات لوحاته

من المؤكد أن لوحة فانمور التي توقفنا عندها ولوحات أخرى لفنانين آخرين، تعكس لنا بداهة الأسلوب التقني التشكيلي في تصويره للشرق. ومن المؤكد أيضاً أن هؤلاء الفنانين لم يرسموا المناسبات والشخصيات الشهيرة فقط، بل عكفوا على موضوعات أخرى: عالم القصور وعالم المدن والآثار، الوجوه وغير ذلك.

ان لوحة انطوان غرو، التي تحمل عنوان: «مصابون بالطاعون في يافا»، تسمح لنا بالدخول الى بعض التفاصيل، فنابليون بونابرت يظهر في اللوحة بكامل أناقته العسكرية وبكامل رباطة جأشه، وهو يمد يده عمداً ليلمس أحد المطعونين، لكن الجندي، والضابط الفرنسي الذي يظهر خلفه، يشاركه في أناقة اللباس دون أن يشاركه في رباطة الجأش والشجاعة، بالمقابل فثمة حشد من الأهلين المصابين المذعورين. ان اللوحة هذه تريد أن تكون لقطة فوتوغرافية أو سينمائية (سابقة لعصر السينما) لأنها تتوقف عند اللحظة التي مدّ بونابرت أصابعه ليلمس المطعون (المصاب بالطاعون). ومن الصدف أنها كثفت كل التناقضات، شجاعة وأناقة وصحة الفاتح الفرنسي، إزاء مرض وضعف وذعر المصابين الشرقيين. ان العري في هذه اللوحة يبدو مقحماً بدون مبرر، فالراكع أمام نابليون بونابرت بدون ملابس لا يفوته أن يسترق النظر الى الفاتح.

هنا إذاً المجال واسع لانتقاد الرؤية التي يحملها رسامو الغرب في رسمهم للشرق، والذي يقودنا الى الشك بالمشهد الذي تتضمنه اللوحة وصدقه.

يتضمن الكتاب الذي نحن بصدده ٦٥ لوحة من أعمال الفنانين الفرنسيين الذين رسموا الشرق. نتوقف عند اللوحة التي تحمل رقم ٥ لألكسندر ديكان وموضوعها «التعذيب بالعلاقات» وتعود الى ١٨٣٧، ويبدو أنها أخذت في الريف، فثمة دورية عسكرية أمام حشد من الزيفين ومنزل طيني يحتل خلفية اللوحة. إن الموضوع مثير وملفت للانتباه، لكن اللوحة لو شئنا فإنها لا تخلو من جانب توثيقي.

في اللوحة رقم ٦ لبروسبير ماريلا: الموضوع آثاري: «آثار مسجد الحاكم بأمر الله في القاهرة». إن القاهرة كمدينة مكتظة، لا تبدو في اللوحة، بل على العكس من ذلك. ان الرسام ينقل مشهد آثار، أما خلفية اللوحة فتحتلها صحراء وسماء صافية. ننتقل مع هذه اللوحة الى ميدان اركيولوجي، لكنها اركيولوجيا لو شئنا، ليست بريئة تماماً، انها تريد أن توحي بخراب العمران وانحطاطه. هذا لو أردنا أن ندخل في نوايا الفنان وأغراضه.

في أعمال اوجين دولاكروا الذي عاش في الجزائر نزعات شخصية ونفسية وفنية. ان ألوان دولاكروا مستعارة من فضاء آخر تماماً، ولكنها تنقل بالضبط نزعة النيوكلاسيك. ومع ذلك فإن الفنان مولع بالعري أكثر مما تحتمله موضوعات أعماله. وكذلك تدهشنا كمية العري في لوحة «مجازر ساقز» (١٨٢٤)

(عري انثوي وذكوري على السواء). وكمية العري في لوحته الشهيرة «موت ساردنبال» (١٨٢٨). انه عري جنسي لنساء بدينات ورجال مفتولي العضلات. انها لوحة هائلة لجهة ما تحتويه من أشياء مبعثرة في جو من الفوضى الخيالية. في أعماله الجزائرية يبدو دولاكروا أشد توثيقية: «عرس يهودي». وحتى في مشاهده الخارجية: «ممثلون هزليون» و«تمارين مغربية»، لكن في المشاهد الخارجية الطبيعية يستحوذ على دولاكروا الهم في نقل أجواء الحركة والمعارك، أي اضفاء خياله الأوروبي عن شرقه المتخيل.

ان لوحة رافيه Raffet، وعنوانها: «قتال في الشارع الرئيسي في قسنطينة»، تضعنا في أجواء أخرى. لعل الرسام كان هناك في تلك اللحظة (١٥/١١/١٨٣٧) وهو يقف خلف الجنود الفرنسيين، دون أن يظهر في اللوحة. ان الجنود الفرنسيين يديرون ظهورهم للرسام ويطلقون النار على جزائريين يظهرون في عمق اللوحة، ويظهر ان الطابع التوثيقي للوحة يفوق كل شيء آخر. اللهم إلا الشك في نتيجة المعركة.

يمكننا أن نتساءل عن وظيفة هذا الفن التشكيلي الذي جعل موضوعه الشرق. انها وظيفة واضحة ومباشرة حين يتعلق الأمر بالرسامين الذين جاؤوا مع نابليون بونابرت إلى مصر بين ١٧٩٨ و١٨٠١. وهؤلاء يتحدث عنهم المؤلف في كتابه. انهم كشافة يكتشفون عالماً جديداً ويرسمون آثاره وعاداته وآلاته وصناعاته. لكن حين يتعلق الأمر بدولاكروا واوراس فيرنيه، يصبح الأمر أكثر صعوبة. إذ ينبغي أن نبحث عن الدوافع في الانتقال من أوروبا، بالنسبة لفنان يعيش في فرنسا، ليذهب الى الصحراء. انها المغامرة، والبحث عن موضوعات جديدة ومثيرة، وروح اكتشاف الشرق المهيمنة على أوروبا آنذاك، انه فنّ يجد تفسيراته في نزعة الامتداد الأوروبية. رسامون مغامرون، ملحقون بالقوافل العسكرية والتجارية: حين يرسم اوراس فيرنيه: «عرب يسافرون في الصحراء» ينبغي أن يكون هناك وعلى مقربة منهم، يعبر الصحراء بنفس الوسائل التي تظهر في لوحته، جمال ورجال مسلحون في موكب احتفالي. لكن هؤلاء الرسامين قلما غادروا مخيلاتهم؛ حين يرسم أدريان دوزا «مسجد المرستان في القاهرة من الداخل»، نحسب أننا داخل كاتدرائية، وحين يصور تيودور فرير: «جزائرية مع خادمتها في بستان»، نحسب اننا في خمائل ايطالية أو اسبانية، وما ينقص هو الماء والاوز!

لكن الوظيفة التي يمكن أن يقدمها الفن التشكيلي تبقى فريدة، انه ينقل ما لا تستطيع النصوص أن تنقله، الألوان والوجوه والمواقف، ولنقل المشاهد الاجمالية، ثم جوانب من الحياة الاجتماعية. كما في لوحة تيودور شاسيريو: «يهوديتان شابتان في قسنطينة يهزان الطفل». ولوحاته الأخرى: «امرأة وفتاة» و«الرقص بالمحرمة».

وثمة الحاح في هذه الأعمال للفنانين الفرنسيين على موضوعات محددة. الدخول إلى عالم المرأة المغلق، ونقل عالم الرجال العنيف والقاسي، ان في الانتقال عبر الصحراء أو في المعارك. ان أوجين فرومانتين الذي زار مصر، يشارك في تلك النزعة، لكننا سنلمح في أعماله اكتشاف عوالم أخرى أكثر هدوءاً وأقل إثارة، فيسجل في أعماله اللحظات الأكثر استرخاء: المخيم العربي - عرب يصلون - استراحة خيالة عرب في الغابة، مشاهد لمراكب في النيل.

في لوحة «مسجد المرستان» لدوزا نحسب أننا داخل كاتدرائية!

إن التقدم في الزمن، في نهايات القرن التاسع عشر، يوحي لنا بتلك الالفة التي تقوم بين الفنان الفرنسي والموضوعات التي يرسمها. فليون جيروم يواصل رسم اللحظات الهادئة، بل المشاهد الطبيعية كما في مشهد لمدينة الفيوم. وكذلك فان جان - ليون جيروم حين يصور داخل مسجد، فإنه يضعنا في أجواء أقرب الى الواقع برسمه للمصلين في لحظة وقوف، ولكن المقلق في هذه اللوحة هو الصبي العاري الذي يقف وسط المصلين، كما هو مقلق أيضاً مشهد الصبي العاري في لوحته الأخرى التي تحمل اسم «الحاوي».

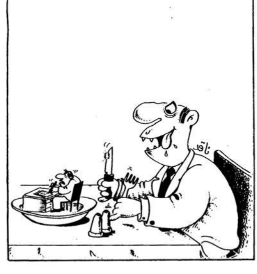
ينبغي أن نتنبه للتطور الذي حدث حول عام ١٩٠٠. فالرسام اميل برنار في لوحة «تجار القاهرة»، يعكس في لوحته التي تمثل نساء يقعدن على الأرض وأمامهن ارغفة وابريق، جانباً من الحياة الاجتماعية في القاهرة تذكرنا بأعمال الفنانين المصريين الذين تتلمذوا على الأساتذة الفرنسيين، كما في أعمال الاخوين وئلي في الاسكندرية.

ان اقتراباً من الحياة الاجتماعية نجده في الاعمال التي تنتمي إلى أوائل القرن العشرين، سواء كانت لفنانين زاروا مصر أو الجزائر أو المغرب. كما في أعمال «اندريه سوريدا» أو ماريوس دوبوزون أو جورج لينو وغيرهم.

بقي أن نتحدث عن اتيان دينيه Dinet الذي اعتنق الاسلام في الجزائر، واندمج في «الموضوع» اندماجاً تاماً. ان أعماله تمثل هذا التحول وهذا الاندماج. فدينيه يصور لنا الجزائريين من وجهة نظر أخرى؛ في لوحة «المسيرة» مثلاً نلاحظ تركيزاً على الوجوه، وجوه جزائرية معبرة، وفي لوحة «المؤذن» أو «إمام يرأس الصلاة» ثمة تركيز على التقوى. ثم اقتراب من الوجوه ومعايشة للشخصيات وتمثل «للإنسان» الجزائري المسلم، وقمة ذلك نجده في لوحة «كاتب عجوز في الصحراء».

بالإضافة إلى اللوحات التي أشرنا إليها، فإن كتاب جان جبور هو في الأصل نص من عشرة فصول وخاتمة يتحدث فيها عن تطور الرسم من القرون الوسطى حتى مطلع القرن التاسع عشر، ليفصّل بعد ذلك الحديث عن: دولاكروا - الرسامين العسكريين - تيودور شاسيريو - الاستشراق بين الفن والأدب - الاستشراق بين الرومنسية والواقعية - الاستشراق بين الانحطاط والتجدد - انبعاث الشرق في مطلع القرن العشرين، وأخيراً بين الاستشراق والاسلام.

وكما يقول المؤلف في نهاية كتابه: «كان لتطور التصوير الفوتغرافي أثره البالغ في القضاء على آخر أحلام الرسامين الذين اضطروا إلى ترك دفاتر رسومهم وملاحظاتهم جانباً واللجوء إلى آلات التصوير التي لجمت آخر شطحاتهم الخيالية». □





باسم المرعبي

انشاء رخو

اصول الضعف

دراسة

علي كريم سعيد

دمشق ـ ١٩٩٢

■ هذا الكتاب أراد له مؤلفه ان يعنى بدراسة ما أسماه «الميل العربي المشترك»، الذي هو نتاج عوامل تاريخية ـ اثر الماضي في الحاضر ـ وأهمية ذلك في خلق خصال مشتركة لكل أمة وانعكاسه على سلوكها ومستقبلها.

من هذا المنطلق يوليه المؤلف الأهمية، مؤكداً على ان «غالبية الباحثين المحليين والعالميين يُقرون بوجود فعالية الميل المشترك» (ص ٢١). محاولاً اثبات ذلك من خلال توقفه عند عدد من العناوين التي يؤكد دورها في صنع حاضر المجتمع العربي، حسبما جاء في الفصل الأول من الكتاب.

وفي الفصل الثاني، يستقرىء المؤلف بدايات نشوء ما يسميه «الفكر التبريري»، هذا الفكر الذي يجد العذر دائماً للسلطات الحاكمة، التي احاطت نفسها بحاشية من المثقفين والفقهاء الذين دأبو على تفسير النص الديني بما يتوافق مع الحاجات السياسية، مُستعرضاً كنماذج لهذا الفكر، كلاً من: الماوردي، الغزالي، بدر الدين بن جماعة، ابن تيمية، ابن الأزرق والطرطوشي، مُستشهداً بنماذج من كتاباتهم وما صدر عنهم من فتاوى او تبنيهم لأحاديث، مشكوك في صحتها، كما مع هذا الحديث: «الخلافة في أمتي ثلاثون، ثم ملك بعد ذلك»، فهو يرى انه مفصل تفصيلاً ليتناسب والوضع الأموي.

كما لا يستثني المؤلف بعض فرق الشيعة ممن سلكت سلوك الضعف والطاعة، مُستدلاً على ذلك بموقف «السيد كاظم اليزدي الذي تولى «مرجعية الامامية الأولى» في العقد الثاني من هذا القرن، وقد جنح الى مُسالمة الانكليز خلال الصراع الدامي الذي دار بينهم كمحتلين وبين عموم ابناء الشعب العراقي، وظل يؤكد على الخوف من الفتنة» (ص ٤٧).

ويتعرض الكاتب الى موقف «محمد عبده» الداعي الى فكرة التعايش مع المستبد العادل، مبرراً ذلك بقوله: «انه يستطيع ان يعمل من أجلنا في مدة خمسة عشر عاماً ما لا نستطيع عمله من أجل أنفسنا في خمسة عشر قرناً» (ص ٤٩). ومن ثم يلحق المؤلف في نهاية الفصل ثلاث صفحات، تحت عنوان: «شذرات من خطّ القوة»، استشهد فيها بآيات من القرآن الكريم. والملفت انه أورد حديثين مشهورين على انها من القرآن، ولا أدري كيف يُبرر ذلك، هل يرده الى التسرع ام الى شيء آخر؟ وهذان الحديثان اللذان أوردهما باعتبارهما من القرآن، هما: «أنتم أدرى بشؤون دنياكم» و«كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته» (ص ٥٦). كما يثبت عدداً من الأحاديث والأقوال لبعض الأئمة والصحابة والمصلحين والشعراء، وذلك على طريقة «النشرات المدرسية»!

أقوال للأئمة والصحابة على طريقة «النشرات المدرسية»!

في الفصل الثالث الذي جاء تحت اسم «المدرسة المعاصرة» يحاول المؤلف الردّ على د. محمد عابد الجابري، آخذاً عليه ـ انحيازه ولا موضوعيته ـ في ما يتعلق ببعض الحركات والثورات الاسلامية، التي تعرّض لها الجابري في كتابه: ـ «العقل السياسي العربي»، بشكل خاص ـ كحركة المختار الثقفي. ويرى المؤلف، انه «وبسبب عدم وجود عداوة شخصية مُسبقة بين المختار والجابري، فان تحامل الأخير غير المبرز تاريخياً على المختار، انما يعكس بلا أدنى شك حاجات سياسية حاضرة يضع الجابري نفسه بخدمتها..» (ص ٧٣). وأكتفي بنقل هذه الفقرة واغفل ما بعدها، لأنها تنبو عن الرصانة والاسلوب المتعارف عليه في كتاب، أراد له مؤلفه ان يكون علمياً. هذا إذا تجاوزنا التقريرات الساذجة من قبيل «... عدم وجود عداوة شخصية مسبقة...» كما في الفقرة السابقة.

يأخذ الكاتب في نهاية الفصل، على الدكتور عبد العزيز الدوري، موقفه من حركة القرامطة واتهامه لها بأنها حركة عنصرية (ص ٨٢). وفي الفصل الرابع، يتعرض الى شعار اعادة كتابة التاريخ، كاشفاً النوايا التي تقف وراء اطلاق مثل هذا الشعار، كونها ـ النوايا ـ «تهدف الى تخفيف التوترات واسقاط السلاح النظري والنموذج التاريخي الشجاع والمحرض» (ص ٩٩).

في الفصول التالية ينسى المؤلف موضوعه الرئيسية، مُثيراً مواضيع أخرى لا علاقة لها بما انتدب نفسه له وهي قضية «الميل المشترك» فقد أثار عناوين، مثل: نظام الاشتراكية، نظام التبادل الاقتصادي الحُر، التبادل الحر الوطني، حول مقترح لنظام ديموقراطي اسلامي... والملاحظ انه في هذا الأخير نجد تشوشاً في استخدام المصطلح وعدم الاستقرار على استخدام كلمة موحدة تفي بالغرض في سياق بحثه هذا الموضوع. فهو يتردّد بين: الأكثرية، الشورى، الشوروية، الديموقراطية.

وفي خاتمة الكتاب التي اطلق عليها: «خاتمة: استنتاجات»، يوجز مُجمل افكاره بعدة نقاط، دون ان يضيف اي جديد. فهو في الصفحات الثماني التي استغرقتها الخاتمة، استعار الكثير من المتن، حيث فقرات وصياغات بكاملها مُستعادة، ربما توخياً للسرعة. وكانت مثل هذه الفقرات تتكرر في ثنايا الكتاب. فكيف لا يُصاب القارىء بالملل ان لم يكن أفدح من ذلك أمام هذا الاجترار؟! وحيال ذلك نجد أنفسنا مضطرين الى التساؤل عن امكانية الكاتب الحقة في السيطرة على موضوعه والاحاطة به؟

وعلى طريقته في «التعداد» نوجز أهم المآخذ على الكتاب بالنقاط التالية:

١ ـ غياب المنهج لدى المؤلف مما أوقعه في التخبط والقفز على التسلسل المنطقي لنمو موضوعه ان لم يكن الخروج عنه في احيان كثيرة.

٢ ـ غلبة الطابع الانشائي الرخو وليس الفكري، اذ ان الأول هو ما اتصف به الكتاب كلية.

٣ ـ كثرة الأخطاء اللغوية والاملائية الى حد يجعل القارىء عاجزاً عن متابعتها أو احصائها.

٤ ـ الاسلوب المتشنج والمجانية في اتهامه لبعض المثقفين والمفكرين العرب كما في قوله: «ويمكن لنا ان نختار ثلاثة من كل أربعة أسماء لامعة في سماء الثقافة والأدب

والصحافة العربية المعاصرة فنضعهم دون حرج في خانة النفاق والتلفيق...» (ص ٥٩).

٥ ـ التصدي لوضع مقترحات وحلول، بثقة يحسد عليها، وكأنه يمتلك الوصفة السحرية لكل مشكلات المجتمع العربي!

٦ ـ المسألة التي حمل عليها المؤلف في كتابه، من خلال ممثليها والذين حملهم جزءاً كبيراً من المسؤولية عن الكوارث التي لحقت بالأمة، هي ذاتها قد وقع فيها.. فثمة المدائح والتقريظات لأنظمة معينة مقدمة دون مناسبة او تبرير. □

متعة الاخبار

حالنا وحال هذا العبد

قصص

غالية قباني

دار الينابيع . دمشق . ١٩٩٢

> **الكاتبة تتعامل بجرأة مع المكبوت والمحرم**

■ لغة مكثفة اتخذت في كثير من الأحيان منحى شعرياً، تفصح عن وعي في استخدامها وتوجيهها الوجهة التي تحقق اكبر قدر من المتعة، والأخبار. تنقلنا عبرها، غالية قباني الى اجواء قصصها لنتعرف على أبطالها المستلبين من رجال ونساء، حيث الاخفاق في كل شيء، حتى في اشد حالات الانسان خصوصية، كحالة الحب.

وغالية قباني تصدر في ذلك عن وعي سياسي واجتماعي مستمر بشكل متميز وجريء عبر فنها القصصي. ورغم طُغيان الهم السياسي على أغلب قصص المجموعة الا ان ذلك لم يوقعها في فخ المباشرة والتقريرية الفجة، حيث نجد أبطالها يصبون الى ممارسة حياتهم بشكل طبيعي. الا ان الهاجس السياسي، المتمثل هنا بالقمع، هو الذي يوجه مشاعرهم وسلوكهم حيال أنفسهم، وحيال الآخرين، مما يجعلهم مشوهين، وفاقدين الاحساس بإنسانيتهم كاملة. خصوصاً من تعرض منهم الى تجربة الحجز او التعذيب كما في قصتي: «حالنا وحال هذا العبد» و«هواجس ذراع»، بشكل خاص. فالسياسي بهذا المعنى يشكل الخلفية التي تفضلها القاصة لشخصياتها، وهي بذلك لا تتكلف او تصطنع العقبات لأبطالها بقدر ما تولي اهتمامها لحيثيات الواقع الذي تعيشه او هو ما تعثر عليه عرضاً من تفاصيل لتوظيفها بما يخدم اهتمامها وفنها ككاتبة.

والمسألة اللافتة في المجموعة هي الجرأة الفنية التي انطوت عليها بعض القصص، وحتى التقاط الموضوع، كما في: «ما قاله مذيع النشرة»، «صورة» والقصة التي حملت اسمها المجموعة، مما يشير الى نزوع الكاتبة الى خلق اسلوب خاص، مستعينة كذلك بروح المفارقة والسخرية.

كما انها بدت معنية بجوانية شخصياتها اكثر من اهتمامها بأفعالهم الخارجية، وكأنها بذلك تشير الى أهمية الباطن واللاوعي في تفسير سلوك أبطالها.. ففي قصة «مريم تهز جذع الشجرة» ثمة ازدواج بين شخصيتين، هما الراوية ومريم. هذا الازدواج بسبب رغبة الراوية في الانعتاق وخضوع مريم.. الوجه الآخر لها، لسلطة الأب.. مريم، الجسد القديم الذي انسحبت عنه لتُعلن موته، ناقلةً ذلك ببوح شعري: «أسرُّت لي مرة: يرهقني هذا الخلل في علاقتنا، ان تكوني الوجه الآخر لقمري.

وكنت انا منذ سنوات حياتي المبكرة قد غسلت عن جسدي جفاف التراب وهربت الى مجرّة شمسية أخرى تاركة لمريم مشاغلها بفرش سجادة صلاة لأبي وستر بقعة قصية من جسدها مُعرّضة للسعة الحرق، تمردتُ عليها...» (ص ٨).

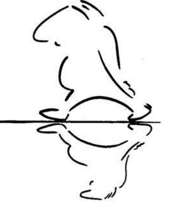
في هذه القصة تكشف الكاتبة عن جرأة في التعامل مع المكبوت والمحرّم، حيث الحضور القوي للجسد وظهور الرغبات المخنوقة الى السطح، مغلفة ذلك بإهاب شفاف كالماء، هذا الأخير الذي يحضر في القصة كرمز لاحق للجسد. كما ثمة استفادة قرآنية واضحة وذلك عبر توظيف اسم مريم وما يشيعه من دلالات.

كذلك تناولت القاصة هواجس البطلة في قصة «المخاض»، هذه القصة التي تعرّضت لموضوعة الغزو العراقي للكويت ولكن من زاوية مختلفة، تنمّ عن التقاط ذكي لحالة انسانية قلما يُنتبه إليها. فالقصة تتحدث عن امرأة عراقية، إبان الغزو، في مستشفى للولادة، في الكويت، وهي في حالة مخاض. غير انها تُحاذر ان تتكلم مع النزيلات الأخريات او حتى تُعبّر عن ألمها بالصراخ، خوفاً من انكشاف لهجتها.. وبعد صراع مع النفس في تأجيل اطلاق صرخة الألم وتداع مُعبّر تستحضر فيه القاصة ـ وكشاهد على التأثير المروّع للصمت، أو بالأحرى الاكراه عليه ـ حالة الحاج قادر، عندما يُستدعى لاستلام جثة ابنه (المعدوم) لسبب سياسي، وتحذيره من افشاء ذلك بأيّ شكل (والقاصة هنا تشير الى حالة شائعة في العراق، وهي ان من يعدم لأسباب سياسية، يبلّغ أهله بعدم اقامة مجلس عزاء أو اظهار الحزن عليه). وبسبب من هذا القمع حتى لمشاعر الحزن، يذهب الحاج قادر ضحية أخرى اثر ابنه.. «خذلك قلبك، ما احتمل قسوة الدور، فسقطت هناك صريعاً لتقول لهم: هذا هو معنى الصمت!.. ثم عدتما الى البيت جُثتين وصوتين خنقا كمدا» (ص ٤٩).

واذا كان الصمت في حالة «حاج قادر» قد أدى الى الموت، فان صمت البطلة ومغالبتها ألمها قاد الى الحياة.. حياة جديدة أخرى، انشقّت عنها: «تنزلق صرخة حياة جديدة من رحم تمدّد بعد خوف، ها هي المرأة التي جاءها المخاض في زمن جديد على المدينة».. (ص ٥١)، وهي تضع ذلك كمعادل للموت والخراب والرعب.

قصة «هواجس ذراع» اتخذت هي الأخرى منحى استبطانياً، نفسياً مما استدعى القاصة لأن تلجأ الى استخدام الحوار الداخلي ـ المونولوغ ـ فيها كما في القصتين السابقتين لتكون اكثر ملامسة لمشاعر وانفعالات أبطالها الذين يعبرون مع أبطال بقية القصص، عن أزمة المجتمع بمختلف شرائحه.

هذه الأزمة التي تردّها القاصة ـ وفي أغلب قصصها ـ الى السياسي، مفصحة في الوقت ذاته عن تمكن واسلوب له خصوصيته جاءت به معظم مجموعتها الأولى.. هذه المجموعة التي تأخرت علينا كثيراً. □



ناقد ومنقود

الخارجون من جلودهم

رد على ما جاء في مقالة صادق جلال العظم في العدد ٥٤ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٢

العماد مصطفى طلاس

نائب القائد العام للجيش والقوات المسلحة، نائب رئيس مجلس الوزراء، وزير الدفاع في الجمهورية العربية السورية.

■ أنا معجب بالاستاذ جلال صادق العظم.. معجب بثقافته الواسعة، معجب بأفقه الفكري الرحب ومعجب بأسلوبه في الكتابة وحسن استخدامه للمنطق الصوري، من أجل اقناع القارىء بوجهة النظر التي يطرحها. وقد لاقى مقاله الشيق: «آيات شيطانية كرنفال ساخر» المنشور في مجلة «الناقد» الغراء، والذي يدافع فيه عن سلمان رشدي وكتابه «آيات شيطانية» نجاحاً واسعاً، فقد استخدم كما ذكرت سحر بيانه ومنطقه للوصول إلى غرضه، آملاً في كسب مجموعة هامة من القراء إلى جانب رأيه.

ولكوني قارئاً جيداً للتراث، ولكوني قرأت بإمعان تلك الآيات، وأعتقد تماماً أنني فهمتها وفهمت أبعادها لا كغيري من الكتاب الذين ردّوا عليه دون أن يقرأوه كما ذكر الأستاذ جلال. جئت هنا أبيّن بعض الحقائق التي غابت عن وسع اطلاع كاتبنا المبدع، التي أصحح بها بعض الأخطاء التي وقع فيها دونما قصد.

أنا لا أعتقد أن الناس قد بادرت إلى مهاجمة سلمان رشدي دون قراءة كتابه. وبالأخص أن الأخ جلال قد وجد في الكتاب، خلافاً لكافة القراء، ما يدل على أنه بعيد عن إلحاق الذم بالنبي العربي، وانه لم يخدم اسرائيل والغرب، بل هاجم الكتاب اسرائيل والغرب مما جعلهما يحقدان على الكاتب. وانه إذ هاجم فقد هاجم مسلمي هذا العصر لما حلّ بهم من تخلف سببه جهلهم وتعلقهم بأشياء في كتب الدين، بعيدة عن الحقائق العلمية، وتحول دون التطور الذي لا يمكن للحياة أن تستمر بدونه.

كثيرون يا أخ جلال الذين قرأوا هذا الكتاب واشمأزوا منه. فقد ترجم في دمشق وقرأه فيها وفي لبنان كما أعرف شخصياً، أكثر من مئة أديب ومفكر.. ولم ينشر الكتاب، لأننا هنا لم نجده جديراً بذلك.

وأعتقد أن الأمر كان كذلك في مختلف الأقطار العربية الشقيقة.. ولكنهم جميعاً لم يروا فيه، وهم أيضاً ليسوا ضيقي الأفق، لم يروا فيه ما رآه خيالك الشاعري البعيد المدى. وسوف أبيّن لك أن الأمر كما أقول، لا كما أوصلتك إليه نيتك الحسنة.

وسواء كان رشدي مؤرخاً أم روائياً أم شاعراً أم مبدع اسطورة، وسواء قادته شطحاته الفنية إلى أمور معينة وإلى فحش مثل فحش كبار الأدباء كالجاحظ وسواه، أو إلى غرابة تتجاوز غرابة توفيق الحكيم في مسرحيته «يا طالع الشجرة» فإن ذلك لا يسمح له ولا لسواه أن تكون شخصيته الفريدة من نوعها موضع هذه الشطحات، مستنداً إلى دعوى أن الرسول ارتكب هذا الخطأ عمداً، لا كما قال الدكتور حسن حنفي في محاولة لتبرير ما ذكره الطبري سهواً أو زلة الشيطان للنبي في ذكر آلهة قريش ومدحها. فان كلا القولين غير مقبولين، لأننا يجب أن نكون منسجمين مع أنفسنا. فمحمد لا ينطق عن الهوى كنبي، ولا يستطيع الشيطان أن يجعله يزل ويخطىء ليخرجه عما جاء به من تنزيه الله وتوحيده. وهو حتى ولو لم يكن نبياً؟ فإنه كرجل جاء برسالة عظيمة، لا يمكن أن يخرجه هواه ورغبته في استجلاب قومه، عن أهم قاعدة بشر بها ودعا إليها. والطبري أوضح في مقدمة تفسيره أنه كثيراً ما يسوق روايات ضعيفة أو لا أصل لها لمجرد تجميع الروايات والأقوال الواردة.

إن محمداً هذا الرجل العظيم الذي جاء بقيم حضارية لم يكن لها مثيل في عصره، والتي ما تزال متفردة.. لا يجوز أن ينظر إليه من خلال تلك الدسّات اليهودية، التي تبناها الجهلة من جهة، وشجع بعض الحكام عليها من جهة أخرى، ليجدوا لأنفسهم مبرراً أمام الناس فيما يفعلون.

إن محمداً ليس تلك الزلة.. وليس كما يحبون أن يظهروه، للكيد له ولأمته وهو ليس باكستانياً، ولا هندياً، ولا فارسياً.. إنما هو عربي، وجاء إلى خير أمة أخرجت للناس.. لذلك أرادوا أن يشككوا به ويشككوا بأمته.. فوجد من اخترع هذه الأكاذيب، وتلقفتها الأيدي التي ترغب في ذلك، لأغراض خاصة، ووجدنا أنفسنا، رغم أن كل من أوردها مشكوك فيه، مشكوك في عدالته.. ومشكوك في انتباهه، ومضّعف لدى الثقات، وجدنا أنفسنا نقبل هذا الإفك الذي لو رجعنا إلى أساسه لوجدنا أن مصدره يهودي. الغرض منه ضرب الدين الجديد.. وضرب المسلمين، واخراجهم عن الخط الكبير الذي أبدعه لهم محمد صلوات الله عليه، فكان ذلك ما أوصل هذه الأمة إلى الحال التي نحن فيها. ثم نروح نبرر تلك الأقوال بأساليب ملتوية، وكلها تقوم على الاعتقاد بصحة تلك المرويّات، التي فرغ علماء الرواية ومصطلح الحديث من بيان بطلانها.

هل يجوز يا أخ جلال أن نصور محمداً بهذه الصورة، لأنها وردت ضعيفة في أقوال الطبري، وبلا سند أو بأسانيد متقطعة معلومة البطلان، ونجعله يمثل كل تلك التفاهات، وننسى انه جاء بالقيم الكبيرة التي أعطت العالم معنى كبيراً، وجعلت الإنسان في مستوى آلهة الاولمب؟ هل ننسى ان أول كلمة وردت في القرآن الكريم كانت اقرأ..؟ وهل ننسى حضّ محمد على العلم وقوله عند عودته من القتال: «لقد عدنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر». وعندما سئل عن الجهاد الأكبر قال: «إنه جهاد النفس والهوى، والتعلم»؟ وهل ننسى انه كان يفادي أسرى المشركين بتعليم المسلمين القراءة والكتابة؟ ثم هل ننسى الأخلاق الكبيرة التي كرسها في كتاب الله وفي سلوكه، والتي تختلف كل الاختلاف عن كل هذه الأشياء التافهة التي يظهرونه بها لأن الاسطورة برأيك تقتضي هذا الشطح. ان الاسطورة ينبغي أن تشطح نحو الأعظم لا نحو

الأدنى. فلماذا لم تلامس الاسطورة تلك القيم الكبرى لتصبح اسطورة الأساطير؟ ألا ترى يا أخ جلال ان ذلك لم تتطلبه الاسطورة وإنما تطلبه فقط المس من قداسة محمد ومن قيمه الكبرى؟

إن الكاتب الروائي يملك حق التخييل الاسطوري، والتخبط في ساحة الفن التجريدي، والاعتياد على نسيج الأحلام في كل ما يرسم ويرى، على أن يتحرك في حقل فارغ مناسب، بعيداً عن المعالم التاريخية والأحداث الثابتة، ذات الحدود والوقائع المتميزة، والتي تمتد منها حقائق معرفية مترسخة في العقول والأذهان. وإلا، فإن التخبط الروائي يصبح كالحركات والأعمال البهلوانية التي لا يطيب لصاحبها ان يمارسها إلا وسط العمائر والبيوت، وداخل الطرقات والمسالك العامة ذات الضوابط السيرية المحددة.. إن مثل هذا العمل يخرج عن كونه جهداً بهلوانياً مفيداً، ويدخل حتماً في التصرفات الجنونية الحمقى. إن المجاز اللغوي، والخيال الشعري، والمبالغات البلاغية، كل ذلك مقبول بل ممدوح في ممارسات الناس والأدباء، قديماً وحديثاً، عندما تتشكل منه هالة خيالية تحيط بحقيقة ثابتة لتجسدها وتزيد في ابرازها إلى ساحة العيان. لا عندما تناقض الحقيقة وتقف منها موقف النّد. وكل ما استشهدت به من أخيلة الشعراء ومبالغاتهم لا يخرج عن هذا القانون اللغوي أو الأدبي الداخل في نطاق البدهيات.

ولذلك، فاننا لا نأخذ على شوقي عندما تجاوز الحقيقة الملموسة أو المدركة، وساح في ضباب الخيال الشعري قائلاً عن رسول الله صلى الله عليه وسلم:

واذا خطبت فللمنابر هزّة
تعرو الندي وللقلوب بكاء

ولا على كعب بن زهير عندما أوغل في سجيّاته الخيالية قائلاً:

ان الرسول لسيف يستضاء به
مهنّد من سيوف الله مسلول

على الرغم من أننا موقنون بأن المنابر لا تهتز، وان الرسول بشر من الناس وليس سيفاً مصقولاً يستضاء به. وذلك لأننا نعلم ان هذه الهالة الخيالية تطوف حول حقيقة ثابتة لا مرية فيها، لتخرجها من ساحة المعقول الفكري إلى المرئي الحسي. غير ان هذا الكلام نفسه يغدو مجوجاً في العقل سمجاً في النفس، لو كان واقع الرسول على عكس ذلك. إذ لا يمتد بينه وبين الحقيقة الثابتة أي نسب.

ليس لك يا أخ جلال ان تجهل أمراً بدهياً يعرفه سائر المثقفين، وهو ان من حق الفن الروائي عندما يدخل في حقل الأحداث والتاريخ الواقعي أو تراجم الرجال، ان يتخيل وينسج من الأحلام صوراً شاخصة أو متحركة، على أن يسير ذلك مع تيار الواقع لا عكسه، أي على أن لا يخرج عن رسالة الفن الكاريكاتيري، يجسد ما هو موجود ويزيده بروزاً وضخامة، ولكنه لا يملك أبداً أن يخترع ما هو مفقود لا وجود له، وإن هو فعل ذلك لم يعد فناً كاريكاتيرياً، بل يصبح لوناً من أسمج ألوان العبث والكذب على الناس. والكلمات المرذولة والساقطة موجودة فعلاً في كتب الأدب التي ذكرتها في سياق حكايات وأقصوصات ونوادر.. بل يوجد أضعافها وأضعاف اضعافها في كتب اللغة، ولمن شاء أن يعود إليها فينتقي من ذخرها ما يشاء. ولكن هذا الأمر الثابت في مصادره شيء، والتقاط هذه الكلمات المرذولة من أماكنها واستعمالها سهام سباب وقذف توجه إلى أناس بأعيانهم شيء آخر، وتشبيه هذا بذاك، ومحاولة دمجهما في سلك واحد، كمن يحاول أن يغطي السماء بالاناء، أو أن يجر الشرق فيدخله في تلافيف الغرب!

أرأيت لو أن روائياً استخرج كلمة (قحبة) من مجالها اللغوي أو من أماكنها في كتب الأدب التي ذكرت، ثم وصف بها في تهمة علنية مسجلة ـ السيدة تاتشر ـ، إذن لاهتاج القانون البريطاني وأزبد وأرغى، ولاتجه بمحاكمة علنية قاصمة إلى هذا الروائي المجرم المنحط. هل لديك في هذا أدنى شك؟ بل افرض ان روائياً تحدث عن شخصية علمية كريمة على نفسها، لها مكانتها في الأوساط الفكرية والجامعية مثل ـ برتراند رسل ـ واستعمل حقه في ممارسة الخيال الفني قائلاً عنه: «وانه ليستدبر في انحناء تام أمام كل قوي وفعال من الرجال لينتشي بمنحه اللذة، وليسكر معه بامتصاص عرق الأصلاب» أفيخامرك أدنى شك في أن الغضب سيثور في كيان المجتمع البريطاني، وسيلجأ إلى أي وسيلة ممكنة للانتقام؟ وهل تتصور ان كل هذا الذي تقوله من مبررات الفن الروائي يصلح دفاعاً عن مثل هذا السقط من الكلام ومسكناً لغضب مثل هذا المجتمع؟ إن كنت مصرّاً على مثل هذا التصور، إذن فدعنا نمارس تجربة عملية في هذا المضمار. هذا، إذا كان الشخص يرمي بمثل هذا المرذول من الكلام واحدة مثل «تاتشر» أو واحداً من رجال الفكر والعلم مثل «برتراند رسل»، فكيف عندما يكون سيد المرسلين والأنبياء محمداً رسول الله؟

ثم انهم أقاموا الدنيا وأقعدوها لأن محمداً تزوج ثلاث عشرة امرأة طلق منهن اثنتين، وماتت اثنتان منهن في حياته وجمع بين تسع، وراحوا يصورونه مثلاً أعلى للشهوانية. إن زواج محمد بنسائه لم تكن الشهوة سبباً له أجل.. فإن الرجل الشهوان لا يبقى عفيف السمعة نقي الإزار إلى الخامسة والعشرين من عمره، في مجتمع قبلي لا ترد فيه يد لامس.. والرجل الشهوان إذا تزوج بعد ذلك، لا يتزوج من امرأة تكبره بما يقارب مثل عمره وقد تزوجت قبله مرتين.. والرجل الشهوان لا يبقى حبيساً عليها طوال حياته معها وحياتها معه، إلى أن يتجاوز سن الشباب وسن الكهولة ويدخل في مدارج الشيخوخة.. أجل فإن محمداً عليه الصلاة والسلام لم يجمع إلى خديجة أي امرأة أخرى، لا عن طريق الزواج ولا التسري، إلى ان كان له من العمر ثلاثة وخمسون عاماً. وكان قد مضى على وفاة خديجة ما يقارب ثلاثة أعوام. وإنما تزوج بالنساء اللاتي تزوج بهن واجتمعن في عصمته بعد ذلك أي خلال السنوات العشر الباقيات من عمره. فأي منطق عدل وأي عقل هذا الذي يقرر بأن رجلاً هذه سيرته وعلاقته مع النساء هو رجل شهوة أو زير نساء؟!

كما ان الرجل الذي يقاد إلى الزواج إشباعاً لشهوة جنسية عارمة، يمتع نساءه من زينة الدنيا ومتاعها ومظاهرها بما يتفق وإشباع شهوته، ولا يسلمهن إلى شظف من العيش في المأكل والملبس والمسكن.. كما كان شأن محمد صلى الله عليه وسلم مع نسائه. وقد صح أنهن اجتمعن يرجونه من النفقة والمتعة ما يجعلهن في مستوى أدنى مثيلاتهن من نساء الصحابة. فتلا عليهن قول الله عز وجل: «يا أيها النبي قل لأزواجك إن كنتن تردن الحياة الدنيا وزينتها فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحاً جميلاً. وإن كنتن تردن الله ورسوله والدار الآخرة فإن الله أعد للمحسنات منكن أجراً عظيماً» (سورة الأحزاب الآيتان ٢٨ و ٢٩). ووضعهن بين هذين الخيارين طبقاً لأمر الله عز وجل، ونظر إلى عائشة قائلاً: «لا تستعجلي في الأمر حتى تستشيري أبويك». فقالت: «أفيك استشير أبوي يا رسول الله؟ بل أختار الله ورسوله والدار الآخرة». وإنا لواجدون، بعد هذا، حكماً وأسباباً كثيرة لزواجه هذا الذي تجمع كله في السنوات العشر الأخيرة من حياته.. ولكن ألا ترى أن تجاهل هذه الأسباب كلها، واصطناع السبب الشهواني الذي هو أبعد ما يكون عن موازين المنطق والعقل، كما أوضحنا، إنه ظلم للحقيقة وأي ظلم، ومن ثم فهو جريمة انسانية لا تغتفر، فكيف عندما لا تكون هذه الجريمة في حق انسان عادي من الناس، وإنما في حق من توج الانسانية بحضارة ورشد انساني لم تتمتع بمثلهما من قبل ولا من بعد؟!.. وما كان زواجه من امرأة زيد.. الخ.

والآن.. دعك يا أخ جلال من هذا الدفاع المتكلف عن الرواية والراوي.. ولكن حدثني، وقد تبين لك صدق ما أقول، فيما أعتقد. لماذا لم يستخدم سلمان روايته للتعبير عن هذا الحق الواضح المستبين بالأسلوب الفني. الذي من شأنه أن يسبح بين أمواج الخيال، بدلاً من أن يستخدمها للتعبير عن نقيض هذا الحق، ظلماً وزوراً وبهتاناً؟ ألا يمكن للرواية، لكي تكون فنية، إلا ان تهبط إلى السقط من الكلام والمرذول من الأوصاف والاتهامات؟! إذن فكيف يكون السبيل للتعبير (بأسلوب الفن الروائي) عن



ناقد ومنقود

واقع انسان سما ببطولاته الأخلاقية والحضارية والانسانية العامة إلى أسمى اوج يمكن أن يبلغه انسان؟ لعل الفن الروائي يقول عندئذ على لسان سلمان رشدي وأمثاله: آسف، فإن لساني الفني والبياني انما يمكن التعبير به عن الساقطين والساقطات فقط، فذاك هو اختصاصي، وتلك هي ساحة اخيلتي وأحلامي! وما كان زواج الرسول من امرأة زيد إلاّ للتأكيد على عدم جواز التبني في الاسلام. ولو كان صلوات الله عليه كما أرادوا أن يصوروه من الشهوة، لكان باستطاعته أن يتزوج أجمل نساء عصره على الاطلاق، وان يتسرى بالعديد من السبايا اللواتي جلبن من أقصى أطراف الأرض ومن مختلف الجنسيات.. ولكنه رغم اباحته ذلك للمسلمين، فإنه لم يبح ذلك لنفسه.. فأين هذه الشهوانية المزعومة؟!

هؤلاء الأدباء المولعين بالاستمناء الفكري وغير الفكري، إذا أرادوا البحث عن الإثارة الجنسية فإني أدلهم في التوراة على ما يشبع شوتهم أكثر ألف مرة مما كذبوا على النبي.

أدلهم على لوط الذي تعاطى الخمرة مع ابنتيه فضاجع الكبرى في الليلة الأولى وحبّلها، بولد هو موآب الذي أصبح أبا الموآبيين، ثم شرب في الليلة الثانية مع ابنته الصغرى فحبلها بعمون، وصار أبا العمونيين.

أدلهم على داوود التوراتي الذي بنى بتسع وتسعين امرأة ومع ذلك كانت له ليلة مع امرأة قائده «ارمياء» تنزى بالشبق (اذ ضاجعها تسع مرات).

أدلهم على سليمان التوراتي الذي تعرف على ألف امرأة - على ما في كتاب العهد القديم - ولم يكتف بل وقع على كنتيه زوجتي ولديه في ليلة واحدة، بل عبد اله كل امرأة أحبها.

هؤلاء لا شهوة لديهم، ومحمد وحده من يجوز للناس أن يتندروا بشهواته أو أن تنحصر أساطيرهم وشاعريتهم فيها.

ألا تجد يا أخ جلال! هنا ما يثير الشك نوعاً ما؟ ولا حجة لنا بنجيب محفوظ (ورائعته؟!): «أولاد حارتنا» الذي فاز بها بجائزة نوبل، ألم تقرأها.. ثم ألم تلمح انها ليست إلاّ تكراراً لما ورد في التوراة في سفر التكوين، وفي الأسفار التي جاءت بعده.. وفيها ذكر لموسى مع تنزيهه، وذكر للمسيح مع الغمز به، وذكر لمحمد مع جعله حشاشاً يتناول الحشيش عند اتباع المسيح. ثم يأتي بما يأتيه نتيجة الهلوسة. ثم لما جاء الاستعمار أنقذنا بالعلم من كل هذه السخافات. سخافات الهلوسة المحمدية فقط. ألا ترى معي ان شطحاته هذه هي وحدها التي أهّلته للفوز بتلك الجائزة، علماً بأن «أولاد حارتنا» أضعف كل ما كتب، وليس فيها شيء من ابتكاراته غير تغيير الأسماء. ولا علاقة لها بالشعب المصري وبمشاكله وليست حارته هنا حارة قاهرية أو أي مدينة مصرية. هل تجد ان «أولاد حارتنا» حجة على من هاجم سلمان رشدي، وقد هوجمت هي بشدة، ووجه الاتهام إلى نجيب محفوظ ومنعت طباعتها في مصر. إن «أولاد حارتنا» لا تختلف في شيء عن «آيات شيطانية»، بل لعلها أسوأ بكثير ولكن نجيب محفوظ لم يسمّ محمداً (مأحود) كما فعل سلمان رشدي. فغضّ النظر، ومرت الأمور، ولعل تهاون من تهاون هنا أيضاً، ليس إلا نتيجة لتهاونه بمحمد نفسه.

إن محمداً بن عبد الله هو أروع ما أبدعته هذه الأمة. ولو أسقط.. لسقطت تاريخاً.. وحضارة ومعنى.. وحاضراً ومستقبلاً. فلنتق الله في هذه الأمة التي تكاد تزول لعدم تمسكها بقيم محمد واستغراقها بمثل تلك الترهات المدسوسة عليها وعلى محمد وعلى الفكر الانساني والقيم الانسانية. صحيح ان تاريخنا عرف العشرات من أمثال سلمان رشدي، ولكن إذا لم يقدر لنا أن نحاكم أولئك لموت أكثرهم، والحصانة بعضهم. فإن هذا لا يعني أن يترك سلمان رشدي وهواه.. وأنا معك بأن هذه الأشياء التافهة التي وصلتنا يجب أن تستأصل من الكتب التي أوردتها، والمحدثون الذين ذكروها، كائنين من كانوا، هم أعداء محمد وأعداء نهجه، مهما بلغت قداسة بعضهم عند بسطاء الناس ولدى بعض المتنفذين الذين يستغلون لصالحهم مثل هذه الأكاذيب. كثيرون يا أخ جلال من عملوا على ازعاج الرسول. وليس هنا أفضل من رواية أسوقها في معرض التدليل: فعندما طعن عمر رضي الله عنه، واحسوا بقرب وفاته تجرأ عليه بعضهم، ومن بين المتجرئين كان طلحة بن عبد الله التيمي فصرخ عمر فيه قائلاً: «ويحك إنك لمستمر.. ووالله ان رسول الله قبض وهو غاضب عليك، وفيك نزلت آية الحجاب وآية أمهات المؤمنين».. وطلحة من العشرة يا أخ جلال.

أفلا ترى إذا، ان تلك الشنشنة قديمة وعريقة، وقانا الله منها؟.. وقد تنظمت وأخذت مفهومها التخريبي على أيدي كعب الأحبار وابن منبه وصولاً إلى الواقدي الذي كذبه الإمام الشافعي وغيره. ثم إلى الطبري الذي عرف بولعه بالتجميع وبالأخبار الغريبة.. ثم إلى ابن الكلبي حتى انتهى الأمر بصاحب الموقف الشجاع الدكتور حسن حنفي الذي أراد أن يكحلها فعماها ولم يزد على تأكيد تلك المقولة السخيفة. وأما توفيق الحكيم الذي تستشهد بشطحاته، فواحد من الذين اتخذوا النبي سخرية لهم في مسرحيته «محمد» عندما بشر خديجة وهي على فراش الموت بأن الله هيأ لها في الجنة بيتاً من قصب، لا نصب فيه ولا وصب تسكنه مع زوجاته الاخريات. فتقول له عندها بمنتهى السخرية وهي تفارق الحياة: بالرفاه والبنين. وقد علم كل من له زاد من الثقافة ان هذا الحوار الدرامي باطل من أساسه، لا وجود له إلا في خيال توفيق الحكيم، أضف إلى ذلك ان المسرحية كلها لا تخلو مشاهدها وفصولها من مثل هذه السخرية الخبيثة بين الحين والحين، ويعدها النقاد لبساطة جهلهم خفة دم. ولحسن الحظ، فقد كشفت عمالته للصهيونية ولا سيما في سنواته الأخيرة، عفونة نواياه في كل هذا الذي دوّنه وافترى على التاريخ به. ثم جاء الطاهر بن جلون الذي فاز عام ١٩٨٧ بجائزة (كونكور) على روايته «ليلة القدر» لما فيها من سخرية بالإسلام على هذا الشكل:

«بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

بسم الله والحمد لله الذي أنعم عليّ بالسرور الكثير فاسكنته في السريرة الساخنة.

الحمد لله الذي هداني إلى هذا الجسد الرائع الذي يتجاوز قمة رغبتي.

فمن علاماته سبحانه، كان ذلك.

ومن سماحته ورحمته.

الحمد لله.

الحمد لك يا أختي! فقد غمرتني بعطرك، مكنتني من وركيك وارضعتني نهديك.

آه! يا اختي! استمري في اندفاعك نحوي ليتلاقى جسدانا في دغلك وينطفىء العطش.

الحمد لله الذي أرسلك إليّ ليلة القدر (السخرية من ليلة القدر) لأشهد وتشهدي معي عظمة الله التي تظهر باتحادنا عند هبوط الليل.

الحمد لك يا اختي إني أعبدك (انتهت عبادته لله).

لا تتوقفي ظلي افعلي».

ثم اكتملت المؤامرة بالصاحبين: نجيب محفوظ وادونيس. ولا داعي لذكر تباريهما في الاساءة إلى محمد. فالأول سجل هذا في روايته الفائزة «أولاد حارتنا». والثاني بمهاجمته القرآن، وقوله محاولاً الاساءة لمحمد ان التوراة أكثر فصاحة من القرآن.. فالقرآن ثقيل على قلبه (وهذا منطقي). ولم يتوقف ادونيس عن الاعلان في كل موقف عن استعداده لزيارة القدس الخ، فهذا هو الدور اليهودي الموكل إليه. وليس هؤلاء يا أخ جلال وحدهم الذين حاولوا النيل من محمد صلى الله عليه وسلم.. فما دامت اسرائيل

والصهيونية قائمتين فانها واجدتان، دون شك، عشرات سلمان رشدي، كما اوجدتا من قبل، الواقدي، وكعب الاحبار وغيرهما ممن حاولوا النيل من تلك الشخصية الأولى في العالم، ولقد أكد مايكل هارت في كتابه «مائة أوائل» قائلاً: «إن اختياري محمداً للأولية في قائمة عظماء التاريخ قد يدهش القارىء ولكن محمداً هو الوحيد في التاريخ كله الذي فاقهم جميعاً».

ولكنهم، أي من حاولوا النيل من محمد، كانوا جميعهم:

كناطح صخرة.. يوماً ليوهنها..
فلم يضرها.. وأوهى قرنه.. الوعل

أما تبني الغرب لسلمان رشدي، فليس نتيجة لإهدار دمه، أو لكونه انكليزي الجنسية، وان بريطانيا قدمت الحد الأدنى المطلوب من أية حكومة تحترم نفسها قليلاً، وان حكومة سوموزا كانت ستفعل الفعل نفسه. ما لنا ولهذا القول يا أخ جلال. ولا أقول أنا ان الغرب واحد. فهناك آراء متناقضة فيه، وهناك رجال فكر كبيرون وكثيرون، كتبوا عن محمد كأحد الشخصيات العالمية والانسانية العظيمة، بل وأعظم تلك الشخصيات، ونعدد منهم، على سبيل المثال لا الحصر، الشاعر الفرنسي لامارتين الذي قال: «ولم يظهر قط، رجل كمحمد، عقد نية حول غاية فوق قدرة البشر، وهي هدم الخرافات القائمة بين الخلق والخالق ورد الرب إلى الإنسان. (لاحظ هنا ان هذا الكلام يناقض قولي الطبري والواقدي عن زلة الشيطان لمحمد ومدحه آلهة قريش). والفيلسوف الانكليزي توماس كارليل الذي أورد في كتابه «الأبطال» محمداً بعد الله مباشرة قائلاً: «لقد أصبح من أكبر العار على أي فرد متمدن من أبناء هذا العصر أن يصغي إلى من يظن دين الاسلام كذباً».

والمؤرخ البحاثة ول ديورانت الذي قال: «وإذا حكمنا على العظمة بما كان للعظيم من أثر في الناس. قلنا ان محمداً من أعظم عظماء التاريخ. لقد أخذ على نفسه أن يرفع المستوى الروحي والأخلاقي لشعب ألقت به في دياجير الهمجية حرارة جوّ لا تطاق، وجدب صحراء لا ينقطع». والعالم الاجتماعي غوستاف لوبون الذي يقول: «إنني أدعو إلى دين عربي قويم أوحاه الله إلى نبيه محمد فكان أميناً على بث دعوته بين قبائل رحل». والمفكر والفيلسوف الفرنسي فولتير الذي اعتبر: «ان في نفس محمد قوة عجيبة تحمل المرء على التفكير» (وذكر وقوفه وحده يدعو إلى الله - وذكر عظمة أخلاقه.. وكانت كما يبدو مغايرة لما وصفه به كل من الطبري وسلمان رشدي). وكارل ماركس الذي قال: «هذا النبي افتتح برسالته عصراً للعلم (النور والمعرفة)، حريّ أن تدوّن أقواله وأفعاله بطريقة علمية خاصة، وبما أن هذه التعاليم التي قام بها هي وحي من علو، فقد كان عليه أن يمحو متراكماً من التبديل والتحوير في الرسالات السابقة وما أدخله عليها الجهلاء من سخافات لا يعول عليها عاقل». أما برنارد شو فقال في كتابه «زنجية تضحك»: «قطع محمد بعد المسيح بستمائة عام خطوة إلى الامام ضخمة بل هائلة، بقضائه على الوثنية الصماء العمياء ونقله الدنيا آنذاك إلى وحدانية متنورة. والاسلام هو الدين الوحيد الذي يملك الاستعداد للتلاؤم ولمواجهة الحالات المتنوعة والصور الحياتية المتغيرة، ومواكبة العصور المختلفة، وإنني أتنبأ ان دين محمد سيعم أوروبا غداً». وآخرون كثيرون أمثال الكاتب الأمريكي اندريه وليامز.. والكاتب الروسي ليو تولستوي، واللورد هيدكي، ومونتغمري وايت، ومايكل هارت، وغيرهم وغيرهم.

ولا أقول إن الغرب اليوم، كله واحد. فأنا لا أعتقد أن الصهيونية العالمية قد هيمنت بتفكيرها على الغرب هيمنة كاملة أو شبه كاملة.. ولكنني أقول إن القوانين كلها لدينا، ولدى كافة دول العالم، تعاقب كل من يسيء إلى رئيس دولة أجنبي، أو علم دولة أجنبي، أو معتقد بلد أجنبي. فإذا كان الغرب كما ذكرت غير راض عن كتاب آيات شيطانية (أقول الغرب الحاكم) أما كان عليه أمام هذه الثورة العارمة لدى المسلمين في كل أصقاع الأرض، أن يطبق تلك المادة على سلمان رشدي؟ بل دعك من هذا، أما كان على الحكومة البريطانية بالأخص، أن تصدر على الأقل استنكاراً لقيام أحد رعاياها بالاساءة إلى الحقيقة وإلى الأصحاب؟

إنّ الحكام الذين سكتوا ولم يقرظوا الكتاب.. إنما يفسر سكوتهم يا أخ جلال بنوع من الاقرار بمضمونه لا أكثر ولا أقل.. ثم ان تاتشر لم تحم سلمان رشدي كمواطن انكليزي، بل حضنته بضلوعها رغم مواقفها العنصرية وكراهيتها للهنود. وقد وزعت كتابه، ودافعت عنه، لا لأن الواجب يقتضي ذلك، بل لأنها يعملان لصالح الصهيونية. فتاتشر زعيمة الغيتو اليهودي في بريطانيا. وعندما عاتبتها بمقال، نشر في جريدة تشرين على موقفها المعادي لسورية، بادرت الخارجية البريطانية إلى رفض منح سمة دخول لابنتي ناهد المقيمة في باريس احتجاجاً على المقال. فأين الحرية في بريطانيا يا أخا العرب؟

أضف إلى ذلك ان دار النشر قد دفعت مبلغاً كبيراً للكاتب قبل نشره الكتاب وقبل مهاجمة المسلمين له ولمؤلفه، أي قبل أن يعلم به أحد، وقبل تلك الضجة الاعلامية التي رفعت سعره. وقد دفعت منحة التأليف للكاتب أكثر بخمسين ضعفاً مما لو كان الكاتب برنارد شو، أو جان بول سارتر. ولئن وجد من شتم سلمان رشدي أمثال نورمان تيبت، فأنا قلت منذ قليل ان الغرب ليس واحداً وفيه من المتناقضات ما فيه، ولكنني لا أريد أن ألحق بك وراء تحليلاتك عن أسباب ذلك، لأنك وأقول لك الصدق، لا يمكنك أن تقنعني بأن الرجل شتم سلمان رشدي لأنه تفوق على الانكليز في ميدان فخرهم الثقافي الأول، أي الأدب الانكليزي، وفن الرواية تحديداً في كتابه آيات شيطانية. أنا لا أقول باستحالة ذلك. فالهنود ذوو حضارة قديمة جداً.. كانت عندما لم تكن بريطانيا أساساً في الوجود (المهابهارتا) اسطورة الأساطير وملحمة الملاحم. و(الكاماسوترا) معلمة نشيد الانشاد الذي لسليمان، فلا مانع من أن يتفوق أحدهم على أي بريطاني ولكن ليس سلمان رشدي في كتابه آيات شيطانية، لضحالة الكتاب وتفاهته شكلاً ومضموناً يا أخ جلال.

أنا معك يا أخ جلال في كل ما كتبته عن الغرب، ومعك في كل ما كتبته عن استغلال الشرق والجاليات الاسلامية لهذا الكتاب. ولا أقول إنه «أي الكتاب لم يهاجم تلك الجاليات مستحقة ذلك، ولا أنفي هجومه على الغرب، هذا الهجوم الناعم الذي لا يثير ولكني لست أنا بشأن هذا كله، ولست بشأن استخدام سلمان رشدي لبعض الحكايا التافهة التي أوردها الطبري والواقدي وكعب الاحبار وغيرهم للتشكيك بنبوة محمد. فقد وردت تلك الحكايات واستنكرها كبار المسلمين، ولم يستنكرها بعضهم رغم أنها لا تعتمد على سند صحيح في الأصل. ولكنني لست أيها الأخ مع امتهان محمد والشطح به اسطورياً وروائياً بحيث تجره هند من السوق وهو سكران غائب عن رشده وتمنحه جسدها دون أن يعرف فيضاجعها دون أن يحس، ولا بتسميته (ماهود) أي كلب صيد، ولا بقوله للفرنسيين انكم تسمونه ماهوميت وأنا اسميه مالونيت. أنا أيها الأخ جلال لا أبحث عن قصص سلمان رشدي الأخرى «أطفال منتصف الليل» ولا «العار» ولا أبحث في الاسلوب الذي اتبعه في كتابته، ولا بالجوائز التي أخذها، ولكنني أبحث في اصراره على ازدراء محمد واظهاره بمظهر التافه الذي يخدعه أي كان، في حين أنه لا يمكن أن يتعدى واحداً من اثنين: اما ان يكون نبياً وفي هذه الحال فالأمر كله بيد الله، واما أن يكون غير نبي، وعندئذ يكون رجل فكر نادراً وشخصاً كبيراً مملوءاً بالحكمة، وعندئذ، أؤكد لك أن أي شخص في هذه الحالة لا يستطيع أن يضحك منه وأن يغير ما يقول ويحكيه.

ثم لا أقبل أن تشوه شخصية علمية وإسلامية كبيرة كشخصية سلمان الفارسي الذي انطلق منذ صباه يبحث عن الحقيقة، فما وجدها في اليهودية ولا النصرانية. ولم يجدها قبل ذلك لا في المجوسية ولا المانوية ولا الصابئة حتى لقي محمداً فاستراح إليه. وألقى هناك عصا الترحال بعدما أدرك أنه وصل إلى نهاية المطاف. وكان ان جعله محمد من أصحابه المقربين قائلاً للناس: «إن القربى هي قربى المعرفة والدين. وان سلمان منا أهل البيت وليس أقرب



ناقد ومنقود

الأقرباء إن لم يكن على ما نحن عليه». ولا مجال هناك لدمج شخصية سلمان العارف المؤمن بشخصية عبد الله بن أبي سرح المنافق، لأن ذلك ليس شطحة وإنما هو شطحة الشطحات. ولئن عاد سلمان إلى موطنه كما تقول، فانه لم يعد من تلقاء نفسه، وما كان ليترك موطن الوحي لو لم يوله عمر المدائن ويلزمه بتلك الولاية. وصادف ان مات فيها وهو وال عليها. وأما اكذوبة مشاركته للرسول في الوحي كما ذكرت نقلاً عن بعض الروايات التراثية، فانني أقول إنه لا يعتد بمثل تلك الأمور لا بأقوال عبد الرحمن بدوي ولا بأقوال سواه، وليس في كل هذه الاراجيف إلا غرض واحد هو التشكيك بنبوة محمد. وإذا عدنا إلى ما قيل من تحوير أقوال محمد من قبل كتبة الوحي، فإننا حتى ولو اعتبرنا محمداً غير نبي بل رجلاً جاء بتلك التعاليم.. فإن هذا التصور أبعد ما يكون عن الحقيقة. فقد كان الصحابة جميعاً تجاهه كالتلاميذ ينهلون من علمه، ولم يكن أحد يستطيع أن يلعب تلك اللعبة القذرة من التحوير فيما جاء دون أن يكتشفه وبالفعل لقد اكتشف هؤلاء، وفضحهم.

هذا، وانني لا أقبل منك اطلاقاً قولك بأن استعمال لفظ (مأحود) من قبل سلمان رشدي ليس إلا من نوع تبنيه لهذا الاسم على سبيل تأكيد الذات أي بدلاً من أن يحط الاسم أو الوصف التحقيري من قدر المسمى، يعمل المسمى على رفع شأن الاسم أو الوصف، وتحويله إلى ميزة عالية وخصلة حميدة وإلى موقع قوة جديد. يا أخ جلال.. ان محمد بن عبد الله ليس عنترة ولا زنجياً ليعيّر بسواده. ولا يقبل من أحد أن يطلق عليه أي لقب من هذا النوع، إنه فوق الألقاب كلها. فمحمد قد أثبت من هو منذ القديم وليس موضع اختبار الآن ليسمى (ماهود) أي كلب صيد.. وكفى بهذا الاسم وحده ليكون عنوان الازدراء فكيف بما فيه بعد ذلك. ثم كيف تتجاهل وأنت المثقف الكبير أن جد النبي عبد المطلب هو الذي أطلق عليه اسم محمد وقال: «لقد سميته محمداً لأنني أردت أن يكون محموداً في الأرض كما في السماء».

وبعد، ألم تقرأ مظاهر السخرية من نساء محمد وتسميته الساقطات بأسمائهن، لاستثارة بعض التجار الذين كانت نساء النبي يثرنهم جنسياً، وإن ذلك نجح نجاحاً باهراً فزاد عليهن الطلب بنسبة ٣٠٠٪؟

هل هذا أيضاً لصالح محمد؟

وهل تعليمه الناس كيف يلوطون.. لصالح محمد أيضاً؟

ثم اتهامه بالسكر والملمسه من قبل هند كما ذكرنا وتنبيهها له بغنج وبحزم أن يأتيها دائماً بدون عقله. هل تريد أن أسترسل؟ وهل هذا كله تكريم لمحمد؟ وهل يعقل أن تكون أنت بالذات ممن يكرم محمداً ثم تركن إلى وصفه بهذه الأكاذيب القذرة، إذن فأي فرق بقي بين الشتائم والتكريم؟

بكت قريبة لعمرو بن ود العامري عمراً فقالت:

لو كان قاتل عمرو غير قاتله
لكنت أبكي عليه دائم الأبد
لكن قاتله من لا يعاب به
من كان يدعى أبوه بيضة البلد

أرأيت.. لم تشتم علياً لأنه قتل أخاها، ولكنها فخرت بالقاتل.. ولعل القرشيين كانوا يفخرون بمحمد أيضاً عند سواهم ولا يرغبون بأن يحطوا من قدره قيمة أو نسباً رغم العداء الشديد له.

بقطع النظر عن القيمة التاريخية لكثير مما اوردته، شعراً ونثراً، كبرهان على ان في التاريخ القاصي أو الداني، من عارض المقدس بل سعى إلى تمزيقه بكل ما يملك ـ أقول بقطع النظر عن ذلك كله، فإنه ما من عاقل، فضلاً عن مثقف ـ يا أخ جلال ـ إلا ويدرك أن في هذا الكون ما هو مقدس. وإلا فلا يصح للانسان أن يتصور سعيه إلى أي غاية أو هدف. ألست توقن أن في هذا الكون حقاً وباطلاً؟.. وهل تشك في أن كلاً منا يجب أن يدافع عن الحق ويقاوم الباطل؟ وهل تقديسك للشيء، يعني أكثر من التمسك به والدفاع عنه؟ وهل التأبي على تقديس الحق إلا تعبير غير مباشر عن تقديس الباطل؟ وهذا كله، بقطع النظر عن وضوح الحق أمام بصيرة الانسان.. أو عن التباسه لديه بالباطل. ولعلك لا تجهل، وأنت عربي، ان تقديسك للشيء، يعني تنزيهه عن السوء وعصمته عن الخطأ؟ فهل علمت أن شيئاً غير الحق أولى منه بالتقديس، أي التنزيه عن السوء والخطأ، وإذا كان في الناس من يقول: «ولكني لا أكاد استبين الحق من الباطل»، فإن أبسط أنواع الحق بالنسبة إليه، هو أن يسعى سعيه الحثيث مستعيناً بحرية الفكر وسائر وسائل البحث والنظر لمعرفة الحق الملتبس عليه أو الغائب عنه، وتميزه عن الباطل المتسرب إليه. أي ان الحق بالنسبة إلى هؤلاء الجهال هو العلم. وهذا ما لا يرتاب فيه أحد.

كثيرون هم الذين يجمعون أمام أبصارنا غثاء من مواقف المعارضة الهجائية، العقلانية منها والساخرة من كل ما هو مقدس، كي يحملونا بذلك على إبعاد سمة التقديس عن الإسلام وكتابه ورسوله، وحجتهم في هذه الدعوة أن يتيسر لهم أو لنا، الاقتحام إليه بالنظر والفحص والنقد. وإننا لنقول لهم: انها في أصلها دعوة سليمة، ولكنها جاءت متأخرة جداً. فلقد اقتحمنا إليه بالنقد والتقلب وكافة وجوه الافتراضات عنه، قبل أن ينبهونا إلى ذلك بأي دفع أو تحرق. تماماً كما اقتحم السبيل ذاته كل فرد من الصحابة وتابعيهم من قبل. وما يقيننا اليوم بأن هذا الاسلام بكتابه المنزل ونبيه المرسل حق ثابت، ومن ثم فهو داخل في حصن التقديس، الا القرار الأخير الذي جاء نتيجة لرحلتنا العلمية الناقدة الطويلة. بل ان بوسع هؤلاء الناس أن يعلموا أن أولئك الصحابة الذين أصبحوا مثال التقديس للإسلام ورسوله، كانوا قبل ذلك مثال المعارضة القاسية، بل الدامية بالنسبة إلى كثير منهم ودونك فانظر إلى ترجمات عمر، وخالد، وعمرو، وعكرمة، ومصعب، وعدي بن حاتم، وجل الصحابة الآخرين، تجد أن إشراقة الإيمان في حياتهم إنما تفجرت من انحاء ظلمات تلك المعارضة، بل المحادّة والمخاصمة! غير أن المعارضة التي كانوا يمارسونها، والتي نؤمن بها بدورنا، إنما هي منهج نقدي للوصول إلى معرفة الحق ثم الانضباط به. أي لم تكن المعارضة هدفاً (مقدساً) لهم يقبعون منه في سجن أبدي لا محيص لهم عنه.. كما يحبه لنا هؤلاء الذين دأبهم التنكر لقداسة الحق بحد ذاته، مهما ثبت لهم أنه الحق والتبتل في سجن معارضته ومقاومته مهما ظهر لهم أنه باطل من الفعل أو القول.

والآن، وبعد أن أوضحنا هذه الحقيقة التي لا يجهلها مثقف، نعود إلى النصوص الشعرية والنثرية التي جمعتها من هنا وهناك، والتي تتضمن معارضة القداسة، على وجه السخرية أو العقلانية، والتي يدخل أكثرها في باب الدس والتلفيق التاريخي، كما سنوضح بعد قليل ـ نعود إلى هذه المواقف والنصوص على فرض صحة أخبارها، لنسألك يا أخ جلال: أفيصح أن تكون هذه المواقف بحال من الأحوال برهاناً على انه لا يوجد إذن في هذا الكون حق يستأهل التقديس؟! إذن فما أيسر أن يزهق الحق الراسخ ويتم القضاء عليه بسخرية عابرة منه أو بتجاهل عارف له عن طريق مقاومته بسلاح الباطل. أمنطق هذا يا أخ جلال؟!.. بل قل لي، وأنت الباحث الحضاري المثقف، أفيمكن أن تتنازل عن حقك في الدار التي تملكها أو الشهادة العلمية التي حصلت عليها، وأن تستخذي في دفاعك القدسي عنها لمجرد أن ترى حفنة من الساخرين أو المنكرين أو المتجاهلين لهذا الحق الذي هو ثابت لك؟!

إذن، ما علاقة وجود عابثين، أو زنادقة أو جاحدين، أوغلوا في الباطل في وقت ما، بالحق الذي هو ثابت ثبوتاً ذاتياً مستقلاً، بقطع النظر عن النجاح أو عدم النجاح في العثور عليه؟ وكيف يتأتى القول